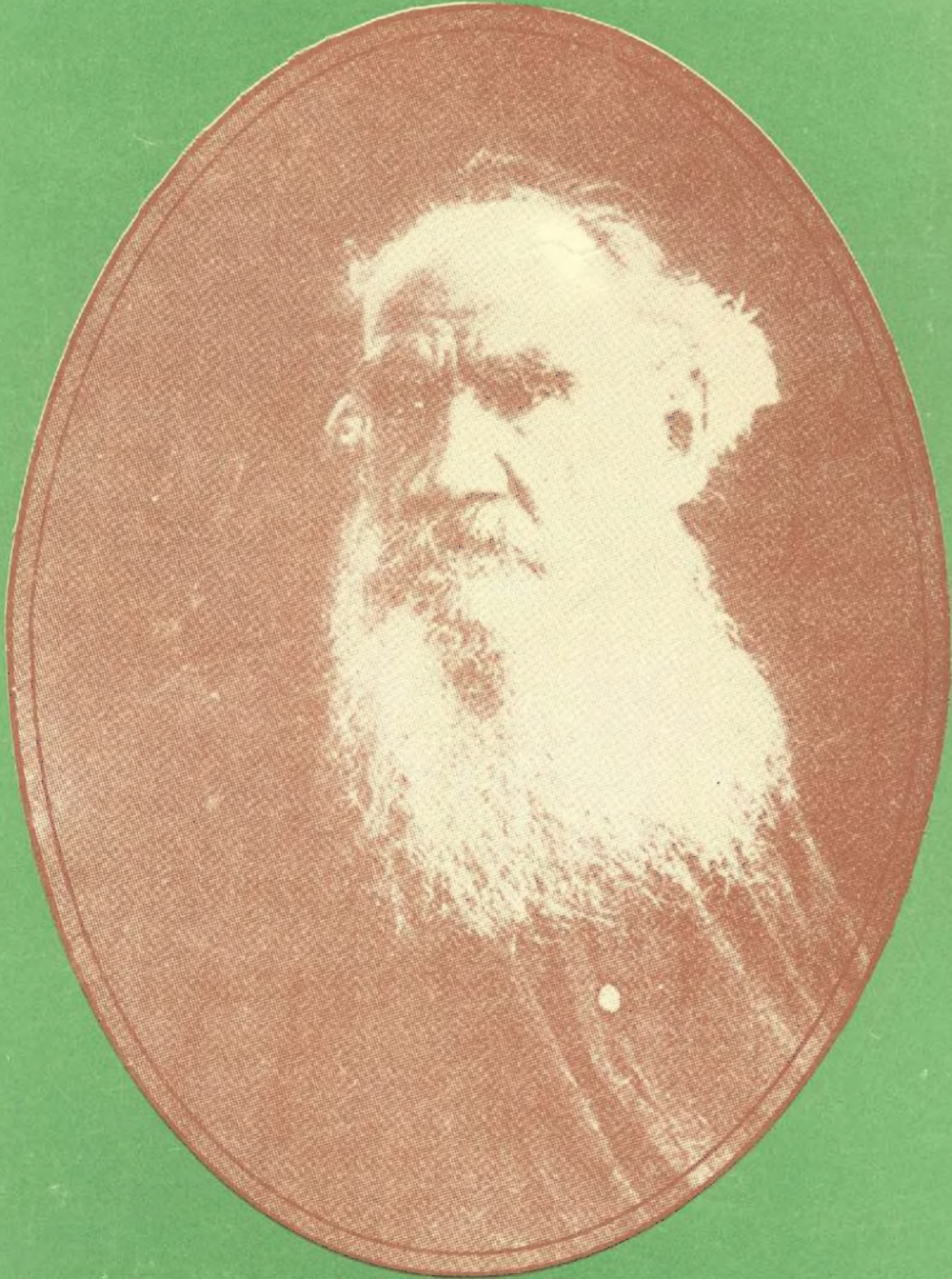


بين تولستوى ودوستوفسكى

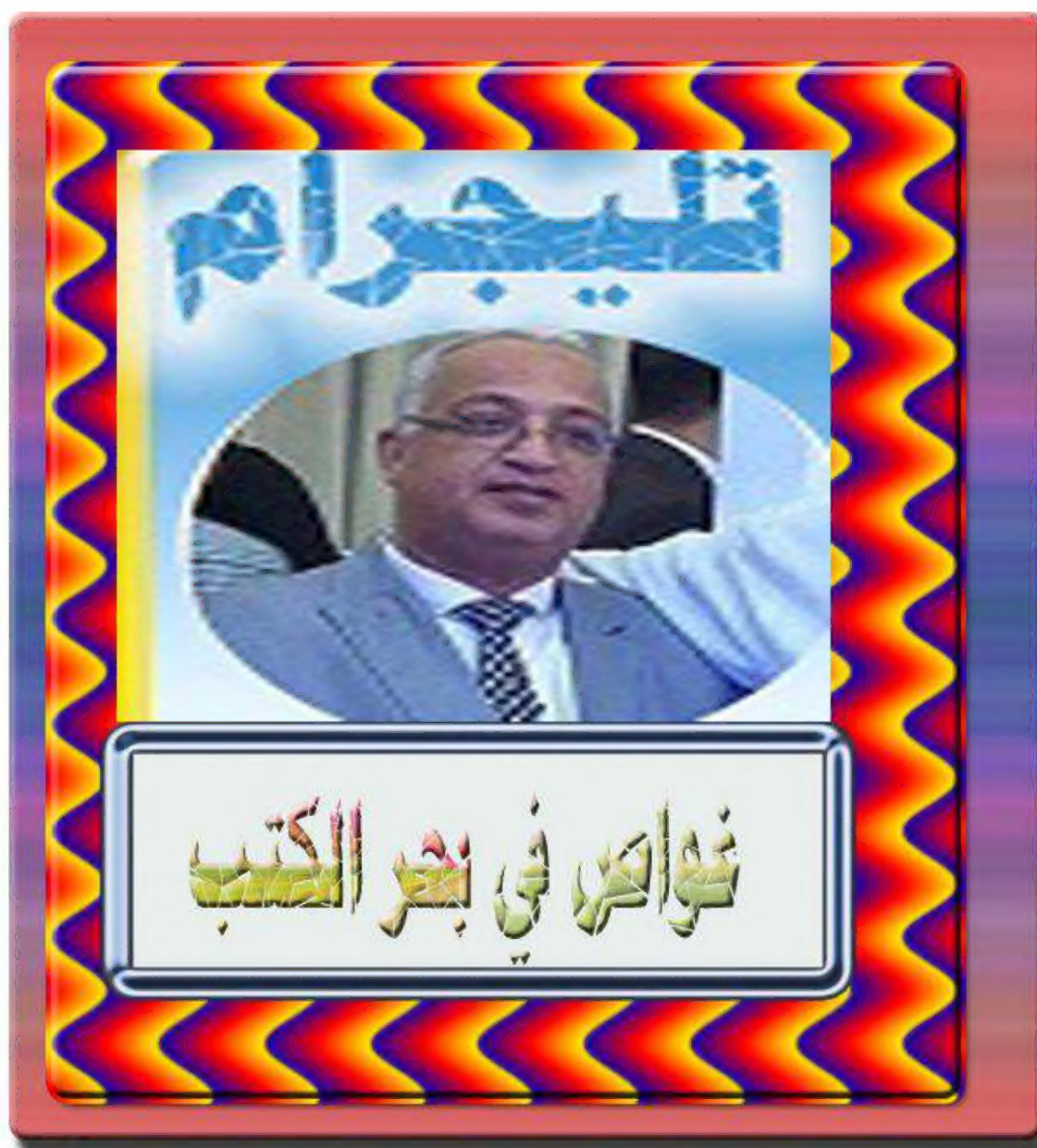


تأليف: جورج ستاينر
ترجمة: د. أحمد حمدى محمود
الجزء الأول



الهيئة المصرية
العامّة للكتاب





بین تۆلسئوی و دوستوفسکی

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام
و. سمير سرحان
رئيسة مجلس الإدارة

رئيس التحرير
لمسعى المطيعي
مدير التحرير
أحمد صليحة

الإشراف الفني
محمد قطب

الإخراج الفني
محسنة عطية

بَينَ تُولُسْتَوِي وَدُوسْتُويفسكى

تأليف
چورچ ستاينر

ترجمة
د. أحمد حمدى محمود

الجزء الأول



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

TOLOSTOI OR DOSTOEVESKY

By : George Steiner

الفهرس

٧	• • • • •	اهداء
٩	• • • • •	مقدمة المترجم
٥٧	• • • • •	تمهيد لطبعة ١٩٨٠
٦٠	• • • • •	الفصل الأول
١٠٠	• • • • •	الفصل الثاني

إهداء

إلى صديقه الراحل

أدينا الكبير

يحيه حقّه

مقدمة المترجم

صاحب الفضل الأكبر في اقدمي على ترجمة هذا الكتاب هو كاتبنا الراحل يحيى حقي . فقد اعتدت في آخر سنوات حياته ان اطلعه على أحدث قراءاتي ، وألخص له بعض الكتب التي يعجب بعناوينها . وكان من بينها كتاب جورج ستاينر : تولستوى أم دوستوفسكي . فلقد طلب مني تلخيصه ، بل وقراءة بعض فقرات كاملة منه . وأعجب يحيى حقي بالنتائج التي اهتدى اليها المؤلف ، واعتقد أنها أفضل كثيرا مما استخلصه من كتابين قرأهما منذ أكثر من عشرين سنة للكاتب الفرنسي هنري ترويا (*) عن سيرة حياة كل من تولستوى ودوستوفسكي . وطلب مني في أحد المناسبات ترجمة هذا الكتاب ، ولكنني ترددت في قبول هذا العرض . فأنشد كنت قد انقطعت عن قراءة الروايات والقصص ، بعد أن كانت تحتل المكانة الأولى في قراءاتي . ولازلت أذكر كيف قرأت جميع مؤلفات دوستوفسكي بعد صلورها مترجمة الى الانجليزية في طبعة أنيقة بعد انتهاء الحرب العالمية الأخيرة . وأحيانا أعزو هذا التحول في نظرتي الى الرواية والقصة الى تأثير بما قاله عنهما العقاد وتوفيق الحكيم .

ورغم ترددي وشعوري بأن الانشغال بترجمة هذا الكتاب - رغم أهميته - سيعطل مشروعاتي الأخرى التي يتوجب أن أعطيها الصدارة ، الا أنني عندما عاودت قراءة الكتاب ، شعرت باستحقاقه الترجمة الى اللغة العربية المحرومة من هذا النوع

(*) Arthème Fayard Tolstoi : Henry Troyat نشر

١٩٦٥ - و Dostoyevsky (الطبعة الثالثة ١٩٨٢)

الجاد والمؤثر من الكتب ، وتذكرت ما قاله يحيى حقي فى احدى
المناسبات عن شدة تأثيره بالأدب الروسى ، وكيف أقبل عليه
فى حديثه وقراه مترجما الى الفرنسية والانجليزية ، ومن
ثم أخطرت يحيى حقي بأننى اذا خاطرت بترجمة هذا الكتاب
سيكون دافعى لذلك هو الكشف عن مدى تأثيره بالكاتبين
العظيمين .

على اننى عندما شرعت فى ترجمة بضغ صفحات من
الكتاب ، تبين لى مدى تركيزه ، وبأنه لن يفيد سوى القلائل
الذين قرأوا مؤلفات هذين الكاتبين ، واستطاعوا النفاذ فى
أعماقها والتعرف على أهدافها والتمعن فى أثرها على الأدب
العالمى . وكنت اعتذر لهيئة الكتاب الموقرة عن اتمام هذه
الترجمة ، ولكنى تذكرت أنه يحتوى الى جانب تحليله الفريد
لشخصية الكاتبين ومنجزاتهما على معلومات شائقة عن تاريخ
الرواية ومكانة الرواية الروسية فى الأدب العالمى والميزات
التي استحدثتها على التأليف الروائى مما يصح تسميته
باستاتيكا الرواية ، وبذلك عادت ثقفتى فى جلدوى هذا الكتاب ،
وانتهيت الى وجوب ارفاق مقلمة ضافية عن سيرة حياتهما ،
وبعض تفاصيل قليلة عن الفقرات التي اكتنفها الغموض فى
كتاب ستاينر ، أو التي لم يعرفها انتباهها كبيرا كالسمة
الأساسية للأدب الروسى التي اشترك فيها معظم الأدباء الروس
قديما وحديثا ، والتي تعد الركيزة الأساسية التي استندت
اليها مستحدثاتهم فى الفن - وفى الموسيقى بوجه خاص -
وفى الرواية والقصة ، وربما اعتمد وصف الروس بالبرابرة
(الهمج) أو التتار والاسقوثيين (الأجلاف) الى حد كبير على
تفوقهم فى بعض الجوانب التي اتبعت مسارا مختلفا رغم تأثيرها
فى بداية تقدمها - الى حد كبير بفنون الغرب . واكتشف
المنصفون من النقاد الغربيين صلق أحد الأحكام التي أصدرها
ناقد روسى (ميليكوف) (*) بأن « الروسى يفتقر الى (أسمنت)
النفاق » الذى يضطلع بدور كبير فى الأدب الانجليزى والحياة
الخاصة الانجليزية ، ولذا وصفوا الشخصية الروسية بالروثة
لتقبلها التشكل على أنحاء شتى ، أى أنها أشبه بالطينة الرطبة
التي تستسلم أحيانا لمشيئة الأقدار ، ولا يرجع ذلك الى ضعف
فى الشخصية الروسية ، لأنها تتصف أيضا بعنادها وتصلبها .

ولولا جمعها بين هاتين الصفتين المتعارضتين لما استمرت في الحياة ، ولانتهى أمرها منذ أمد بعيد .

ويبين افتقار الروسى الى النفاق فى عدم حرصه على كتمان نقائصه اللميمة فى معاملاته الخاصة . فلا عجب اذا صادفنا عند أدبائهم أبطال رواياتهم وقصصهم يكشفون نقائص مثل « قلة الذمة » أو الجبن . وتتصل بهذه الصفة اتصالا وثيقا صفة أخرى يقدرها الانجليز ، أو كانوا يقدرونها حتى منتصف هذا القرن ، وهى شدة احترام التقاليد أو التظاهر بذلك عندما ينكشف اصطناع هذه التقاليد . ويعزو الكتاب الانجليز هذه الصفة الروسية الى تمتع الروس بقدر أكبر من المشاعر الإنسانية ، مما ساعد على اتساع آفاق تفهمهم للآخرين ولمشاعرهم . وربما قيل ان هذا الشئ مبالغ فيه ، فلعلنا لاحظنا مظاهر القسوة البالغة والاستبداد وبشاعة الجرائم التى ارتكبت فى حق الانسان فى جميع العصور بروسيا . ولكن الكتاب الروس يدافعون عن هذه القسوة بأنها جزء عادل لمن يستحقها . وهذه فضيلة أخرى تضاف الى فضائلهم وهى عشقهم للعدالة والانصاف وشدة ايمانهم بعدالة الأقدار !

وجرت العادة على وصف الأدب الروسى بالأدب الواقعى . وما أشد ميوعة هذا المصطلح ، الذى يعنى فى الأدب الأوروبى التزام الصلق والصراحة فى العروض الفنية وكبح جماح الفانتازيا وأحلام المنى ، ولكنه عند الروس يعنى عشق الحياة والواقع بجميع أوصابه والعناية بجميع دقائقه حتى ما بدا منه هامشى وبلا أثر على ما يترتب عليه من أحداث . ولكن هناك عنصرا هاما يتدخل فى أية واقعية ، ولعله يفسد أمانتها المطلقة وهو دور الانتقاء واختيار ما يحقق غاية الفن واستبعاد النوافل . وقد يسخر هذا العنصر لخدمة ظاهرة أدهى وأخطر هى ارضاء أهواء الجماهير وتملقها . وقد يعمد النقاد الأوربيون الى التفرقة بين واقعيتهم وواقعية الروس ، فيصفون الأولى بأنها واقعية مهذبة ينتقى فيها العقل باسم الفن والتقاليد ما يتواءم مع الغاية الفنية للروائي أو القاص . أما واقعية الروس فانها واقعية تتارية أو فضولية ترضى الفرائز الدنيا ، وتتجاهل دور العقل فى تهذيب الواقع . فهى أشبه بواقعية النساء العجائز عندما يفقدن الحياء ، أثناء روايتهن لاحدى الحكايات . فلا يسمع فيها غير ثرثرة أفلت الزمام من أصحابها .

ويقال ان الاختلاف بين الموسيقى وآداب الكلمة انما يرجع الى تنفيس الفنان الموسيقى عن سخائم نفسه في نغمات مجردة لا تضعه تحت طائلة الأعراف والقانون . أما الكاتب فانه يلتزم الحرص في كل صغيرة وكبيرة يتفوه بها ، ليس خشية من الحكومات التي تتبنى فكرة الوصاية على الفن أو انتقاء شرها وحسب ، وانما أيضا مراعاة الراى العام الذى ربما جاءت أحكامه أقسى كثيرا من قسوة أفظع الحكومات .

ولكن من الغريب أن يتعارض مع هذه الحرية الفوضوية عنصر آخر فى الأدب الروسى وهو النفور من المبالغة والغلو ، والولع بالوقائع القريبة من « الكومن سنس » أو من مفهومية العوام .

١

وإذا قصرنا كلامنا على تولستوى ودوستويفسكى سنرى أن الاثنين يمثلان ذروة الأدب الروسى والكشف عن أعماق الشخصية الروسية التي تمثل ازدواجا فى الشخصية (*) . فهي تتمثل أحيانا وفي أمثلة قليلة فى شخصية النمروود ، وتتمثل على نطاق أوسع فى شخصية ايفان الأحق ، أى فى الأحق الهلفوت ، أو الفرفور ، كما كان يوسف ادريس يقول ، والذى رويت عنه وعن مغامراته حكايات تفوق الحصر ، ويمجده الكتاب الروس ويقولون عنه انه حاز على قصب السبق فى الخيلة والمكر على جميع حكماء العالم ! . ولعل هذا يفسر لماذا خص دوستويفسكى هذه الشخصية بالبطولة فى جميع رواياته على وجه التقريب ، بل وربما اتخذها مثلا أعلى فى تصرفاته الشخصية والحياتية أيضا . أما تولستوى فقد اتخذ شخصية ايفان دوراك كمثال أعلى فى كتبه التربوية التي أصدرها فى الجزء الأخير من حياته ، وكأنه أراد اتباع الكافة لها ، مع استثناء شخصه العظيم — من الاقتداء بها .

أما شخصية النمروود أو الملاك الساقط أو المنحل ، فيمثل الشخصية المكابرة والشديدة الاعتزاز بكبريائها . وعلى

(*) Lucifier — ابليس أو الشيطان أو النمروود . وقد اخترت المعنى الأخير .

الرغم من عدم اعتراف الروس بوجود هذه الشخصية بين مواطنيهم ، الا أن الأديب الانجليزى كيوتو ذكر لنا أنه صادف فلاحا من هذه النوعية انتخب فى أول مجلس نيابى تعرفه روسيا (الدوما) ، ويدعى هذا الشخص « نازارنكو » ، وتمت المقابلة أثناء انعقاد مؤتمر برلمانى فى لندن (١٩٠٥) ، وروى لنا كيوتو عينة من كلامه . فعندما سئل هل سيمثل الفلاحين فى هذا المؤتمر كان رده :

● اننى لن أحضر ، الا اذا انتخبت بالاجماع . ولقد قسمت لهم اسمى . وأنا فى الانتظار . ولن ألج فى الطلب . وهذا ما أفعله حتى مع الله . ان هذا هو طبعى ، لأن الالاح من طبيعة العبيد والمرتزة . ويعلق الكاتب بأن مثل هذا الشخص الشديد الاعتزاز بشخصه والذى لا يعترف بوجود أية سلطة أخرى يخضع لها موجود بلا شك فى شتى المجتمعات ، واختاره الكاتب كممثل لتولستوى بينما اختار ايفان دوراك كممثل للنمط الآخر يعنى دوستوفسكى !

٢

ولقد ترك لنا تولستوى بينات وفيرة عن حياته ، فى صورة سيرة ذاتية ، ومن خلال شخوص رواياته واعترافاته . وقدم لنا بانوراما للأحداث التى مرت بها حياته ابتداء من أدق تفاصيل سيرته الحافلة ، بل وحدثنا عن جميع أطوار مشاعره ، والحالات التى تعرض لها وجوده الروحى . وساعد ذلك على نشر مؤلفات جسيمة اقتصرت على الحديث عن أحداث حياته ، ولم يجرى فيها ذكر مؤلفاته الالاما . وتفاوتت مشاعر من التقوا به بين الانبهار بشخصه وبريق عينيه وقدرتهما على اختراق حجب محدثيه ، وبين من شعروا بالاشمئزاز من ثيابه الغريبة وادعائه الباطل بأنه صاحب عقيدة جديدة قادرة على اصلاح الكون ، وسرعان ما حوكت فى شتى الأنحاء ، ومن مختلف الديانات . فبعد سنوات قليلة ، ظهر الناسك غاندى . وفى القرن العشرين رأينا امتدادا لها فى دولة اسلامية معروفة . وتفاوتت اعترافات تولستوى . فقد اشعرنا بعضها بأنه مصاب بجنون العظمة ، واشعرنا بعضها الآخر بأنه انسان بسيط

يعترف بجميع نقائصه • اذ قال في إحدى المرات : « اننى بعيد عن التواضع • وهذه نقيصتى الكبرى • فأنا قبيح الوجه ، وعندى عادات شديدة القبح مثيرة للاشمئزاز ، لابتعادها عن الآداب الاجتماعية • ويتسم سلوكى أحيانا بشدة الانفعال حتى أكاد أتشابه آنثى والأطفال ، بل وربما كنت جهولا ، لأننى اكتسبت معارفى وعلمى بطريقة عشوائية • وأعانى من شدة التذبذب وعدم الوفاء ، ويضحكنى ما يقال عن اشتهاى بالشجاعة ، ولعله يرجع الى اتصافى بالفطنة (والفهولة) ، لأن ذكائى لم يختبر بعد اختبارا حقيقيا • وهناك صفة أعتر بها هى الأمانة • فأنا محب للخير ، وإن كانت هناك صفة تغلب على حبى للخير وهى حبى للشهرة • وعندما تتصارع داخل نفسى الرغبة فى عمل الخير هى والرغبة فى الشهرة فغالبها ما تنتصر الرغبة الأخيرة » •

وعلى الرغم من جميع الظروف المواتية التى أتيت لتولستوى ، إلا أنه أصيب بعلّة غالبا ما يصاب بها أهل النعمة ، وتعزى الى « البطر » والتملل ، وتتمثل أحيانا فى الشعور بخواء الحياة ، وفى أحيان أخرى تتمثل فى الخوف من الموت والعدم • ومر تولستوى بهذه المرحلة ، كما ورد فى اعترافاته : « لقد بدأت أمقت نفسى » وكانت هذه الخطوة هى بداية التحول الذى ساقه الى الاعتقاد بأنه اهتدى الى الحقيقة النهائية والدائمة : « فيتعين على المرء أن يعزف عن البحث عن المال والتعلق بالملكية حتى يدخل مملكة الله » • واكتشف ما سبق أن اكتشفه الفوضوى الشهير بورودون بأن الملكية هى مصدر كل شر • وآمن بلابدية تخلصه من وصمة انتسابه الى طبقة الملاك ، ولكن عائلته تصدت لهذه الرغبة المفزعة ، وثارت ضده على نحو لم يحدث حتى فى حالة القديسين المسيحيين أو الشهداء الروس الأوائل • ولما عجز عن تنفيذ هذه الرغبة لجأ الى الهروب من مواجهتها ، أو معرفة ما يجرى بشأنها ، فكان هناك من يجبى ريع أرضه ، ومن ينفقه عن سعة من حصيلة دخل ضيعته ، وأقدم على خطوة خطيرة عندما تنازل عن حقوق نشر كتبه لناسر فثارت زوجته ، ولم تعترف بهذا التنازل • وأضرب فى ذات الوقت عن تأليف الروايات والقصص ، ووصم ماضيه الأدبى الذى كتب له الخلود بالخزى ، واعتبره عقابا من الله لأنه لم يختار مهنة فاضلة كفلاحة الأرض • وهكذا اهتدى تولستوى الى المثل الأعلى « لا يفان دوراك » ، أى تنازل عن المجد

والسؤود فى سبيل الحكمة والزهد ، ولكنه شعر بصراع خفى داخله يدعوهُ الى تحدى أعظم شخصية يؤمن بها المسيحيون ، وهى شخصية عيسى عليه السلام ، فعمد الى تأليف كتاب مقدس جديد ووصايا جديدة يصحح بها التعاليم المسيحية الموروثة ، وأثبت أن تظاهره بالزهد كان زائفاً ، وأن ما قاله عنه رفاقه الأدباء الروس كان صحيحاً . فقد ذكر توريغينييف أنه لم يحب أحداً غير نفسه ، وشخص لنا الناقد الروسى مرشوكفسكى حالته تشخيصاً صحيحاً عندما قال أن هناك لعنة أبتلى بها تولستوى ، وأنه أصيب بحالة قلق دائم يحول دون اهتمامه الى الراحة التى ينشدها ، أو الى الشعور بالرضا عن نفسه ، وأنه مات دون أن يهتدى الى أى شىء يعوضه عما شعر به من حرمان . فقد حرم من الايمان ، ومن رحمة الله ، أى من الغايتين اللتين سعى من أجلهما طيلة حياته .

٣

فاذا انتقلنا الى دوستويفسكى سنرى شح ما لدينا من معرفة بأخباره ووقائع حياته الحافلة بالأحداث ، فهو لم يكتب سيرة ذاتية على غرار التى كتبت بعد وفاته ، نستطيع أن نتعرف منها على هوية أبيه وأمه . فقد كان الأب حكيم صحتة بالريف الروسى ، وأمه ابنة تاجر رقيق الحال . وولد فيدور فى إحدى المستشفيات الخيرية (*) فى موسكو . ووصف الكاتب عائلته فى بعض المناسبات بأنها من العائلات المشردة ، وكان يعيش برفقة أربعة من الأخوات فى شقة صغيرة (غرفتان ومطبخ) . ومع هذا فقد كانت هذه الأسرة تعتر بأصلها الكريم ، لانتمائها الى الطبقة الدنيا من الأشراف ، التى كانت تزود الوظائف الحكومية بصغار الموظفين .

وعاش دوستويفسكى طيلة حياته تحت خط الفقر ، فلم يدخر مليماً واحداً ، وتلقى تعليمه الأول فى إحدى المدارس الصغرى فى موسكو . وهناك عشق الأدب ، وتعرف من أحد مدرسيه على شعر بوشكين وغيره من الكتاب ، وأولع بوجه خاص بالأديب الانجليزى والترسكوت ، وبرواية قطاع الطرق

لشيللر . وبعد أن أتم دراسته الأولية ، التحق هو وشقيقه
بمدرسة الهندسة العسكرية في سان بطرسبورج . وهناك
زاد ولعه بالأدب ، وتعرف الى هوميروس وبلزاك وجورج صاند .
وقرر الاشتغال بالأدب ، ونشر أول مؤلفاته : رواية المساكين
(١٨٤٦) ، التي بدأ تأليفها أثناء فترة الدراسة . ودفعته
روحه المتشائمة الى الظن بعدم صلاحية الرواية للنشر ، بل
وفكر في الانتحار لو خاب أمله وتعدى نشر الرواية . وفوجئ
في صبيحة أحد الأيام ، بل وقبل شروق الفجر بأحد الشعراء
وأحد النقاد يقومان بزيارته وبإنبائه بأهمية روايته ، وبأنه
أديب ملهم ، وإن كان لا يرى . ونشرت الرواية في المجلة
التي كان الشاعر نكراسوف ينشرها ، وامتدحها معظم الأدباء ،
ولكن نشوة الفرح بنشر الكتاب الأول ما لبثت أن تحولت الى
شعور بالغم والاحباط عندما فشلت قصته الثانية في ارضاء
النقاد .

وأرغمته ظروف الحياة على الحرب في عدة جبهات ، أي
مع الفقر ، ومع الرأي العام ، بل وحتى مع النقاد الذين
اعترفوا بخطأهم الفادح عندما امتدحوا موهبته بأكثر مما
تستحق . وانضم الى نقاد الأدب نقاد السياسة الذين اكتشفوا
في كتاباته بعض الأفكار الرجعية . والأدهى من ذلك هو
إصابته بمرض الصرع الذي أصيب به منذ طفولته . فلا عجب
بعد ذلك إذا انضم الى جمعية الساخطين الرافضين والحالمين
من أمثال فوريه ولويس بلان وبرودون الذين انساقوا وراء
أحد الطلبة المطرودين من الجامعة (بتراشفسكي) ومن المهتمين
بالارتقاء في احضان الأفكار الغريبة المستوردة من خارج
روسيا .

وتركزت رسالة هذه الجماعة في البداية على تحرير العبيد
والمطالبة بنستور حر . وعهد لوستوفسكي بمهمة الدعوة
للجامعة السلافية التي ترفض الاقتداء بالغرب ، وتؤمن بعلاج
مشكلات روسيا باتباع حلول غير مستورة . وكان قيصر
روسيا آنئذ الامبراطور نيقولا من أصحاب العقليات المستتيرة ،
وإن كان قد اعتقد أنه مبعوث العناية الالهية لانقاذ روسيا من
برائن الظلم ، وكان ينوى اصدار قوانين لتحرير العبيد استجابة

لما نادى به بوشكين فى قصيدة مشهورة ، ولكن بعض أعضاء الجمعية لم يصدقوا كلامه ، ورأوا أن الحل هو الثورة ، وتابع دوستويفسكى هذا الفريق ، وقبض على المتشددىين ، ومن بينهم دوستويفسكى - بطبيعة الحال - وسجنوا فى احدى القلاع زهاء ثمانية شهور ، وكان فى النية اعدام بعضهم ، واطلاق سراح البعض الآخر . وأجريت مراسم تنفيذ الاعدام ، وجرى المتهمون من ملابسهم ماعدا قميص قصير ، وتلى عليهم الحكم الذى عدل الى الاعدام رميا بالرصاص . وشاهد المتهمون الاكفان التى ستلف فيها اجسادهم ، وأصدر الضابط المكلف بضرب النار أمره الى الجنود بتعمير البنادق ، وفجأة ارتفع منديل أبيض اللون ملوحا لتعريف الجميع بصندوق أمر جديد من الامبراطور بالغاء حكم الاعدام واستبداله بالحكم بالأشغال الشاقة لمدة أربع سنوات ، وارتدى المتهمون ملابس السجن ، ونقلوا على الفور الى سيبيريا . وليس من شك أن هذه التجربة الفريدة كان لها أعظم تأثير على مستقبل دوستويفسكى الشخصى والأدبى معا ، ورواها جملة مرات لعل أهمها قد وردت فى سياق أحداث رواية الأبله .

وأضى دوستويفسكى أربع سنوات من الأشغال الشاقة فى أحد معسكرات العمل فى سيبيريا للحكم الصادر ضده ، وزادته هذه السنوات حكمة وتبصرا . فبعد أن تعرف من خلالها على جوهر الطبيعة البشرية ، لم يعد ينخدع بالمظاهر ، ولم يعد يرى المجرمين وحوشا ضارية ، واكتشف فيهم سمات انسانية ربما فاقت فى فضائلها نظائرها عند الكافة ممن لم تمس سمعتهم بأى شئ . يقال ملتصقا بها طيلة حياتهم . وكان أهم كسب جنائ دوستويفسكى هو تعرفه على نفسه وادراكه كوا من قوته وازدياد قدرته على تحمل أوصاب الحياة وأثقالها بعد أن تدرب على ذلك أثناء تنفيذ العقوبات الجسمانية المرهقة كحمل الأحجار وكس أكياس الجليد المتراكمة ، وتنظيف المراحيض . كما زادت الاحتكاكات بالقتلة والمجرمين من السجناء معرفة بالطبيعة البشرية ومختلف مظاهرها . واكتسب من جميع هذه الخبرات الثقة بالنفس وهناء البال .

وأطلق سراحه بعد انتهاء سنوات العقوبة ، وعاد للحياة العادية ، وبقي عليه العمل زهاء ثلاث سنوات أخرى فى احدى الكتائب كجندي عادى ، ثم عاش بعد ذلك لبعض الوقت

كمواطن حر فى سيبيريا . وفى عام ١٨٥٩ ، عاد مرة أخرى الى روسيا ، بعد أن تزوج فى سنوات الغربة بامرأة كانت متزوجة بأحد زملائه فى مؤامرة بتراشفسكى ، واشتغل بالصحافة حتى ١٨٦٥ ، ولم يتمثل هو ومعظم أقرانه فى الإعجاب بالمعتقدات الاشتراكية ، وكره نزعتها المادية . ولم تنس الثورة البلشفية ذلك ، ولم تغف عن مؤلفاته الا فى وقت متأخر عندما رأت تزايد أهميته العالمية ، وانتشار ترجمات كتبه الى معظم اللغات المتحضرة .

وأنشأ مجلة تدعى فرميا (*) نجحت فى البداية نجاحا منقطع النظير الى أن صادرتها الرقابة بعد نشرها مقالا عن المسألة البولندية ، واتضح أن الرقيب أساء فهم المقصود من المقال . على أن دوستويفسكى لم ييأس وأصدر مجلة أخرى (**) التى أثارت الأحرار هذه المرة بدلا من الرقيب الحكومى ، واتهمه الأحرار بالعمل كجاسوس للحكومة ، وتوالت عليه المصائب فمات صديقه الوفى جريجورىوف ، ثم زوجته الأولى ماريا . ولما كان فيلور يعول أسرة كبيرة لذا صمم على مضاعفة جهده للانفاق عليها ، فكان يحرق - أحيانا - المجلة من الغلاف للغلاف (ولدينا فى تاريخ الصحافة المصرية أمثلة مماثلة) ولا يغادر مكتبه الا فى السادسة صباحا ، ونادرا ما زادت ساعات نومه عن خمس . وتراكت عليه الديون حتى زادت عن ألفى جنيهها استرلينيا ، وهدده أحد الناشرين الدائنين بإيداعه السجن اذا لم يدفع الدين المستحق فى غضون أيام قليلة . واضطر دوستويفسكى الى الهروب الى خارج روسيا حيث أمضى أربع سنوات ، وهو فى أشد حالات العوز والشقاء .

وأصدر كتاب الجريمة والعقاب ١٨٦٦ الذى حقق له شهرة ملوية ، ولكنه لم يحقق الكسب المادى المنشود ، فاضطر آنئذ الى رهن معطفه وآخر قميص يملكه مقابل ما يعادل الريالين بالعملة المصرية . واستمرت نوبات الصرع تداهمه ، وان كانت عزمته لم تصاب بأى وهن ، وزادته المحن اصرارا على الكفاح ، ووصف مشاعره فى هذه الحقبة بأنها قد ازدادت صلابه ، وأشعرته بطعم الحياة لأول مرة . وربما بلغ هذا الاعتراف مستغربا ، ولعله يرجع الى ما لديه من حيوية أشبه بحيوية

القطط ! • فلا عجب اذا رأيناه بعد ذلك يقول على لسان أحد
شخصه (ديمترى كارامازوف) : « انى قادر على تحمل كل
شيء ، وكل معاناة ، ما دمت قادرا على تذكر نفسى باننى حى •
ومهما عانيت من ضروب العذاب فانا مازلت حيا ، وحتى اذا
رأيت الشمس أو لم أشاهدها ، فاننى أعرف انها قابعة هناك •
ومجرد معرفتى بانها هناك تكفينى ! » •

وفى هذا الجو الكئيب الذى يظن بعض مفكرينا المؤمنين
بالحتم الجغرافى والنفسى والمتريولوجى أنه يعوق انطلاق
المواهب الحققة ، أصدر ثلاث من أهم الروايات العالمية : الجريمة
والعقاب ١٨٦٦ والأبله ١٨٦٨ والمسوس (١٨٧٢ - ١٨٧٦) ،
كما وضع مخططا لرواية الاخوة كارامازوف • وعاد مرة أخرى
للصحافة ، وكتب سلسلة من المقالات دون فيها معتقداته
وتجاربه الاجتماعية والأدبية والسياسية ، ولم يتوقف عن
محاربة خصومه أو عن الدعوة للجامعة السلافية ، ولاقت أراؤه
فى الأغلب شعبية كبرى ، ولا سيما عندما ألقى خطابا لتخليد
ذكرى بوشكين (فى ٨ يونيو) وصب لعناته على أعدائه من
ضعاف الهممة المتأثرين بالغرب ، وطالب الجميع بتناسى الاختلاف
بين أنصار الجامعة السلافية والمستغربين وأن يؤمنوا بشيء واحد
هو حب روسيا •

وفى النصف الأخير من ١٨٨٠ ، ازداد جسمه هزالا
واجهدا ، ولكن قريحته الذهنية ظلت صافية قوية ، وإن كان
يشعر بقدر كبير من المشقة عندما يمارس الكتابة • وأصيب
١٨٨١ بنوبتين من نوبات الالتهاب الرئوى • وفى ٢٨ يناير
أصيب بنزيف فى البلعوم ، وعندما أيقن باقتراب منيته ،
طالب باحضار قس للاعتراف ، وطلب من زوجته تلاوة بعض
صفحات من الكتاب المقدس • وترك لها حرية اختيار الصفحة
التي تروق لها ، وتصادف ان كانت هذه الصفحة من انجيل
متى وتتضمن الكلمات الآتية :

ولكن يوحنا استوقفه وقال : « لقد كان الأوفق أن يكون
تعميدك من نصيبى ، وأن تقصدنى أنا بالذات » وأجاب يسوع
قائلا : « لا داعى لامهالى • فهكذا علينا أن نتقبل هذه الحقيقة
الكبرى » •

وعندما انتهت زوجته من القراءة قال لها : « هل سمعت ؟
فلا تمهلينى ، انها تعنى وجوب موتى » وأقفل الكتاب ، ومات
بعد ساعات قليلة على الفور اثر انفجار أحد شرايين الرئة •

وحدث ذلك فى الثامن والعشرين من يناير ١٨٨١ ،
ودفن فى سان بطرسبورج ، واشتركت جماهير غفيرة فى
تشيع جنازه مما أثار دهشة الجميع ، ولما له من دلالة على
تعلق الشعب به ، دون أن يدري ، وتقديره له كإنسان .
وتحولت داره الصغيرة الى مزار مقدس يذكر الكافة بحلم
دوستوفسكى بأن تصبح روسيا وحدة روحية كاملة يرتبط
أبنائها برباط المحبة والاخاء ، بالرغم من تعدد أعراقها
وعقائدها ، وهى نفس الرسالة التى كرس تولستوى حياته
من أجلها ، وان كان الشعب الروسى لم يتنبه اليها الا فى
السنوات الأخيرة من حياته ، أى بعد أن فارق دوستوفسكى
الحياة بعشر سنوات على أقل تقدير .

ويلاحظ خلو أدب دوستوفسكى من أية إشارة الى
ما شعر به من مرارة وضيق فى حياته الخافلة . ويقال ان إحدى
السيدات قابلته فى الدار الصحفية التى عمل بها ، وبعد أن
تمعنّت فى وجهه قالت له : « بعد أن رأيتك رأى العين لمحت
فى وجهك جميع آثار ما عانيت من محن » ، وتضاميق
دوستوفسكى من هذه الملاحظة وبدأ عليه الغضب ، وسألها
مندحشا : « ماذا تقصدين بالمعاناة وبالمحن ؟ » ، وعهد الى
طرق موضوعات أخرى مثيرة للمرح لازالة أثر هذا الحديث .

وبعد السنوات الطويلة التى أمضاها فى سيبيريا ، حاول
أصدقائه تذكيره بما تعرض له من غبن وظلم ، فرد عليهم بأنه
يعتبر الحركة الاشتراكية التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع
عشر ثمرة للبذرة التى غرسها بتراشفسكى وأتباعه ، ولما سئل
وهل كان هؤلاء الرجال يستحقون النفى ؟ ، كان رده : لقد
كان إبعادنا عملا منصفاً . ولو تنبه الشعب الى مغبة فعلتنا
لأصدر حكما بادانتنا » .

٤

على أن دوستوفسكى رغم تعصبه للعنصر السلافى ،
الا أنه كان شديد الإعجاب بالأدباء والمفكرين من خارج روسيا .
وكان مثله الأعلى شكسبير وشيللر ، ولم يشارك الأدباء الروس
احتقارهم للأدباء الفرنسيين فى القرن السابع عشر . فلم يقل
تحمسه لراسين وكورنى عن إعجابه بالاعلام المشهورين فى

الأدب الغربى ابتداء من عصر اليونان حتى القرن التاسع عشر ،
تمشياً مع الحكمة الفرنسية القائلة « ثمة تناسب بين قيمة
المرء وقدرته على الإعجاب بمزايا الآخرين » (*) .

وفى مقابل ذلك ، فليس هناك من يبرزه فى شدة المقت
والكراهية عندما يقتنع باستحقاق الشخصية المقيمة لهذه
المشاعر . ويشبهه الناقد الانجليزى كيوتو بالقدیس فرنیس
الأسيزى والمصور الأسباني فيلاسكيث ، وأضيف اليه من
تاريخنا الأدبى الحديث العقاد . ولعل منبع هذه المشاعر الدفينة
رواسب التجارب المريرة التى ظن كاتبنا أنها عديمة الأثر على
شخصه وأدبه ، وان كانت لا تتصف بأية صفة ذميمة أو خبيثة ،
ولكنها رغم شدتها تعد مشاعر حميدة ، كما يقول أهل الطب .
وتهثلت هذه المشاعر فى كراهيته للأديب تورجنيف وللناقد
الروسي بلنسكى وللأشتراكين والماديين . ويرجع بعض النقاد
شدة تفجراته الى نوبات الصرع التى كان يتعرض لها بين الفينة
والأخرى . والتى كثيراً ما وصفت شخصيته بعدم الاتزان .
ولكنها من ناحية أخرى ساعدته على التغلغل فى النفس
البشرية ، وعرفته بأسرارها على نحو لم يعرف الا فى حالات
قليلة يأتى على رأسها شكسبير بطبيعة الحال . والأهم من ذلك
أنها مكنته من التعرف على كوامن العائشين فى قاع المجتمع .
وربما فهم من هذا العرض أن دوستويفسكى كان أديباً
تلقائياً لا يؤمن بالتخطيط ، وأنه يترك الزمام لمشاعره لكى
تضع له العمل الفنى دون تدخل من وعيه أو ثقافته . وهذا
خطأ ربما وقع فيه أدباء روائيون آخرون أسرفوا فى الوثوق
بالتلقائية والإلهام ، بل لعلهم اعتبروا الثقافة عائقاً يسيء الى
الأصالة . وكثيرون منهم يستشهلون بدوستويفسكى كمثال
فريد لنظرتهم ، ولكنهم لو عرفوا تاريخ حياته لأدركوا مدى
عمق ثقافة هذا الرجل الذى طلب من أخيه ارسال ترجمة
للقرآن وبعض كتب كانط وجوته . وهذا يثبت لنا مدى اقتناعه
بأهمية الفكر للأديب ، وإيمانه أيضاً بضرورة المام الأديب ،
سواء أكان شاعراً أو روائياً بأدق التفاصيل التاريخية ، وإطلاعه
على الأحداث الجارية . ويؤثر عنه أنه كان يقرأ مختلف
الصحف الناطقة بما يعرف من لغات ، ولم ينس مطالبة أخيه

La valeur de l'homme est en proportion de sa (x)
faculte d'admirer.

أثناء وجوده خارج روسيا بالمحافظة على الجرائد اليومية التي صدرت أثناء غيبته حتى يطلع عليها بعد عودته الى وطنه .
فلا عجب بعد كل ذلك اذا رأيناه يؤمن بوجوب اتصاف الفنان بصفات الفكر وضرورة احتواء عمله الفني على أفكار جديدة تضيف الى معرفتنا بالواقع ، وأن يساعد على ادراك العلاقات بين الواقع وظواهر الحياة . ومن هنا لاحظنا عدم تفرقة دوستويفسكى بين الوقائع الملموسة والنظريات ، فكلاهما يمثل ركنا من أركان الحقيقة . ورواياته مشحونة بالأفكار . ولا يقصد بذلك شطحات الفكر ، ولكنها غالبا ما كانت مرتبطة بالتطورات العامة الشائعة المثلة للرأى العام فى عصره . ولا يقصد بذلك انكار دوستويفسكى لأى مؤثرات أخرى خلاف العقل ، كما يرى العقلانيون .

وتمر رحلة الخلق الفنى عنده فى عدة أطوار ، مع ملاحظة عدم اعترافه بوجود أفكار قبلية أو مسبقة تفرض على الكاتب ، ولكنه يؤمن بالفكرة كومضة مباغتة تنير له طريق الابداع ، وترشده الى الخطوات التالية التى تنتهى باكمال العمل الفنى . ولا يقر تطبيق المنهج العلمى عند تأليف الرواية ، التى لا يباح فيها اجراء عمليات تجريدية من الواقع المحض . ومن هنا جاء تركيزه على الوقائع الجزئية التى يقوم برصها فى شكل مواقف وشخص تتفاعل على أنحاء شتى بطريقة مشابهة لما يجرى فى قسم الانماء اللحنى فى الصوناتة والسمفونية . ولا يقر دوستويفسكى التضحية بالصنعة الفنية فى سبيل فرض معتقده ، والتعبير عنها على لسان أحد شخصو الرواية على نحو يجعلها تبدو نشازا فى جسم العمل الفنى ، كما فعل تولستوى عندما تقمص شخصية ليفن فى ملحمة العظيمة « الحرب والسلام » .

ويؤمن دوستويفسكى بوجوب التحام الشكل والمضمون فى وحدة واحدة حتى يكتسب العمل الفنى مظهر الحياة ، ولا يبدو مجرد وعاء تصب فيه المادة الفنية . ورفض انتقادات المعترضين وجود أكثر من خط درامى فى رواياته مما جعلها تبدو مضطربة مشوشة ، بل ويصعب تتبع أحداثها ، ونسوا أن دوستويفسكى يمثل اتجاهها جديدا متأثرا بالنهضة الموسيقية الكبرى فى القرن التاسع عشر التى تتصور العمل الفنى شيئا متعدد الأبعاد يصور الحياة ككائن دينامى حى وبوليفونى ، ومحاولة للتوفيق بين المتناقضات والمتباينات .

ومن ثم يصح وصف روايات دوستوفسكى بأنها فاتحة الاتجاه البوليفونى فى تأليف الرواية ، ولا يعيب تقنيته أنها كانت متأثرة بتقنية المبلعات المثيرة ، وأنه كثيرا ما تماثل وهؤلفى الروايات البوليسية . والمهم هنا هو مدى فهمنا لمعنى المثيرات ، والابتعاد عن الأعمال الرخيصة التافهة . فالغاية من المثيرات عند دوستوفسكى تستند الى نظرية ترى الواقع ظواهر حافلة بالأسرار والخفايا التى تبدو فى نظرنا وكأنها غير مرتبطة بعلّة ما ، ويتوجب على المؤلف البحث عن الخيوط الدقيقة التى تربط هذه الأحداث والوقائع المتناثرة بعضها ببعض ، أى البحث عن خيط آريادنا (*) . وتتجلى براعة دوستوفسكى فى لفت انتباهنا الى بعض الأحداث الفارغة التى تساعد على شد انتباهنا . وفى ظنى أن أفضل من خلفه فى هذه الناحية هو المخرج الفرد هتشكوك . ويعمل دوستوفسكى ولعه بالخفايا وكوامن العقول الباطنة ، فالواقع فى نظره غامض ، وهناك اختلاف بين مظهره ومخبره ، وهو مفعم بالأحداث المندرة ، والكثير من الخطايا التى يرتكبها البشر تهيئهم للبعث من جديد فى صورة أفضل ، ومن هنا فعلينا ألا ندهش اذا تحولت نظرنا لشخص ما من النقيض الى النقيض ، فرأيناه فى البداية شيطانا ثم وصفناه بالقديس فيما بعد . ويستحق من ساعد شخصا آخر على التكفير عن خطاياهم وعلى بعثه فى صورة جديدة تقديرا يفوق تقديرنا لجميع غزوات الاسكندر الأكبر ! .

وتكاد أفضل روايات دوستوفسكى تتركز على فكرة أو تيما واحدة ، وهى كيفية سقوط بطل الرواية وكيف تحقق له الخلاص بعد ذلك ، والافلات من اللعنة التى انصبت عليه . ولا يهتم كثيرا بالحديث عن ماضى شخصه لأنه كان يرى هذه الشخص من صنع البيئة التى نشأوا فيها ، ولا دور لهم فى تشكيل طباعهم وشخصياتهم ، ويرجع ولع الكاتب بالأحبوكات (**) البوليسية الى رغبته فى تجسيد المواقف الاجتماعية التى تيسر الكشف عن طبائع شخصه فى مواجهة

(*) Ariadne أسطورة اغريقية عن فتاة أولعت بثعبوس عندما جاء الى كريت وعرفته على مر الطريق الذى يساعده على الخروج من التيه بعد أن قتل Minotaur .

(**) ترجمت مصطلح Plot الى الحبوكة ، ومن الشائع ترجمته الى « حبكة » التى كثيرا ما نستعملها كمقابل لكلمة مهلهل أو مهوش ، أو متراخ وأتمنى أن تلقى ترحيبا لأنه من الواجب أن ينفرد هذا المصطلح بمعنى واحد معنا لاثارة اللبس - (المترجم) .

الظروف الاجتماعية والتاريخية التي يتعرضون لها • ولا تنمو
المواقف في روايات دوستويفسكى تبعاً لقوانين ملزمة صارمة ،
ولكن الأشخاص هم الذين يغيرونها تبعاً لمشيئتهم ، وتعكس
هذه الناحية نظرتة الى العلاقة بين الشخصية والمجتمع • فرغم
تأييده للاعتقاد بأن للبيئة القدر المعلى فى خلق الشخص ،
الا أنه يعتقد أيضاً أن أفعال الأشخاص هى المسئولة الأولى عن
المواقف التى تواجههم •

ويتصور دوستويفسكى العالم ميداناً للصراع بين الأفكار
والنظرات ، ومن ثم فإنه يرفض وضع نهايات محددة أو حقائق
نهائية ، لأنه يتصور الحوار (الديالكتيك) بين الأشخاص
مستمراً ، وأرغمته محدودية المساحة المخصصة للرواية على
تجاهل وجود ما لا حصر له من الديالكتيكات الأخرى ، وإلى
اتباع صيغ روائية بوليفونية تجمع بين أكثر من ديالكتيك •
ومن اليسير تمثل ما يقصد بالرواية البوليفونية لو تذكرنا
أحدى فوجات الموسيقى الألمانية الشهير يوهان سبستيان باخ •
ولكى ندرك كيف تصور دوستويفسكى مخطط رواياته
ما علينا الا أن نقارنه بتصوير مباين لتصوره كنظرة إيفان
تورجينيف الى السيرة المتخيلة لأبطال الرواية ، ، اذ كان يكتب
سيرة كل شخصية فى ورقة منفصلة ، ثم يجمع مادته فى شكل
قصة مختصرة فى ما لا يزيد عن الصفحات الثلاث ، وكأنه
يكتب قصة مبسطة للأطفال •

وكان تورجينيف يضع مخططات لرواياته ، وان كان
الديالكتيك بين شخصه هو الأداة الأساسية لأحجواكاته ،
أما دوستويفسكى فإنه يعتمد الى جعل مخطظه يظهر فى صورة
شفافة ناصعة وسط أحداث أشبه بالغمام ، وبينما كان
تورجينيف يدهش لما حل ببطله بازاروف فى رواية الأبناء
الأبناء ، كما اعترف فيما بعد ، رأينا دوستويفسكى على عكس
ذلك يعرف مصائر أبطاله من البداية • اذ كان المستقبل يبلو
ماثلاً فى المخطط ويحدث تأثيراً يومياً على الحاضر ، يعنى أن
طبيعة البطل لم تكن هى التى تحدد مصيره ، لأنه جعل هذا
المصير مرتبطاً بالرواية فى جملتها ، وبعد تمثلها كاملة بالفعل
فى مخيلة المؤلف •

ولعلنا نتساءل : وهل سمع دوستويفسكى كلمة
« بوليفونية » التى تطلق على نوعية ما أبدع من روايات ؟

وقد يرجع هذا التساؤل الى الظن بأن دوستويفسكى ، وما عرف
عن حياته من فقر وضيق ذات اليد لم تتح له الفرصة لتعلم
الموسيقى مثلما فعل تولستوى ، ولم يتسن له حضور الحفلات
الكبرى فى عواصم الموسيقى الأوروبية ، أو مشاهدة عروض
كاملة للدرامات الموسيقية لفاجنر ، ولكن هذا الاعتراض يعنى
تناسى وجود أعلى التيارات فى المسارح الأوربية الذى أتاح لأولاد
« الايه » مشاهدة أعظم العروض المسرحية والأوبرالية ، وفى
أغلب الظن لقد استمتع دوستويفسكى بهذه العروض فى فترات
اقامته الاضطرابية فى سويسرا وألمانيا . ولم تكن الموسيقى
وحدها ذات تأثير على فنه الروائى . اذ كان مولعا أيضا
بالتصوير وزيارة متاحف الفن ومعارضه ، وانعكست واقعته
على آرائه فيما أعجب به من لوحات . فلم يرقه الفن المتعارض
مع الواقعية عند فاجنر ، ورأى فى واقعية عصر النهضة الإيطالية
(الرينسانس) مثلا أعلى لجميع الفنون ، وأعترف عن إعجابه
ببعض تصاوير رافائيلو ، واشترى بعض المستنسخات الدينية
وصورة أخرى لرمبرانت برفقة زوجته ساسكيا .

وكان يؤمن بوجوب تقبل المتلقى لتأثير العمل الفنى مثلما
تمثل لمبلعه . وأعجب ببوشكين لأنه نجح فى تحقيق هذه المهمة
على نحو لم يصادفه عند غيره من الروس باستثناء جوجول
أحيانا . وأدرك صعوبة تجسيم الخواطر الفنية اعتمادا على
المحاولة الأولى ، فكان يعاود مراجعة ما كتب ، بل ويؤجل
تجسيم فكرته حتى يحين الوقت المناسب ، وكم مزق من أوراق
لم يرض عنها ، واضطر أحيانا الى إعادة البدء من البداية وتناسى
ما كتبه من قبل . وباختصار لقد اعتقد أن العمل الفنى
مسئولية كبرى تتطلب اجراء ما لا نهاية له من التعديلات ،
لأن الفن مهمة شاقة ، وليس مجرد خواطر ملهمة فحسب .
ولا يعنى هذا انكار دور الالهام الأولى ، ولكن الفنان يخطئ
خطأ جسيما اذا توهم أن الالهام غير قابل للمراجعة والتعديل ،
وربما الاستبعاد ، ولا يميل دوستويفسكى الى التفرقة الشائعة
بين الفن والصناعة ، ولكنه يعتبر الشيئين مترادفين ، لأن الفنان
صناع ماهر ومثابر . فلا عجب اذا سمعنا أن رافائيلو كان
يعجز أحيانا عن ابداع أكثر من صورة واحدة فى السنة .
ولكن دوستويفسكى لا ينسى الإشارة الى ضرورة خضوع التقنية
للفن ، باعتبارها ضرورة فحسب .

ومنذ حداثته وهو مولع بتنوع الثقافة • ويكفى أن نقرأ
هذه الرسالة التي أرسلها إلى أخيه عقب الإفراج عنه والتحاقه
بالآلاى السابع في سيبيريا :

(لا ترسل لي جرائد • ولكن عليك أن توافيني ببعض
كتب التاريخ والاقتصاد وبعض أسفار آباء الكنيسة وأكبر قدر
من الكلاسيكيات المترجمة إلى الفرنسية ، والتي ألفها هيرودوت
وتوكوديد وتاسيتوس وبليني وفلافيوس وبلوتارك ديودورس
(وجميعهم من المؤرخين اليونانيين والرومان) ، ولا ترسلها
جميعاً دفعة واحدة بطبيعة الحال ! ولا تنسى أن تزودني بقاموس
للغة الألمانية • وأذكرك بكتاب بيسارن (*) في الفيزياء وباحد
المراجع الكبرى في علم وظائف الأعضاء ، ولا بأس من أن يكون
بالفرنسية إذا اكتشفت أن الكتاب الروسى لا يفى بالغرض •
واحرص على شراء هذه الكتب في طبعاتها الرخيصة ، وسأكون
شديد الامتنان لأي شيء مهما كان تأفها تستطيع أن تؤديه لي •
وعليك أن تقدر مدى حاجتى لهذه المراجع على الفور ، لأننى
لا أستطيع أن أحيا بغير زاد فكرى وروحى » •

وعلى الرغم من غزارة معرفة دوستوفسكى وحسن الملمه
بالتراث الحضارى والأدبى ، إلا أنه لم يتأثر عند كتابته لرسائله
التي تضمنت معظم تصوراته عن فلسفة الفن بما قرأ من رسائل
بليغة تعد من مفاخر الأدب الفرنسى ، كما لاحظ أندريه جيد ،
إذ اتصفت هذه الرسائل باضطراب أسلوبها ، وتوارد الأفكار
فيها على نحو عشوائى ، ولكنها ظلت محتفظة بشرائها وخصوبتها
حتى في هذه الصورة المهوشة • ومن الغريب أن يختلف الأمر
عندما كان دوستوفسكى يبدع رواياته • فقد كان نيقا يكثر
من مراجعة مسوداته وينقحها أو يمزقها ولا يرضى عنها إلا عندما
يحس باكتمال التعبير في كل قصة رواها أو صفحة كتبها •
ويرجع أندريه جيد هذه الظاهرة إلى نفور دوستوفسكى من
تحرير الرسائل ، التي كان يراها ترفاً ليس هناك ما يبرره •
ولما كانت هذه الرسائل تعتمد في الأغلب على بعض المعتقدات
الشخصية ، فإنها كثيراً ما جاءت بعيبه عن الانصاف ، حافلة
بالأعذار • وفي إحدى رسائله لأخيه يقول : « لعلك تترك
الآن سر نفورى من مدام دى سيفيئيه (*) التي اشتهرت

(*) Pissaren مؤلف معاصر في الفيزياء ، لم يعد يذكره أحد

الآن • ولم يكتب أندريه جيد شيئاً عنه في كتابه عن دوستوفسكى •
(××) Sévigné.

ببراعتها في كتابة الرسائل « ومع هذا فان الاطلاع على هذه الرسائل له أهمية كبرى عند دارسي دوستويفسكى لأنه يبين لنا نفوره من الكتابة تحت الحاح الضرورة ، والعوز المادى ، والالتزام بزمان محدد يفرضه الناشر الذين لا يعرفون ما يعانیه .

ولعلنا نزداد إعجابا بدوستويفسكى عندما نراه يعترف بأنه لم يكن يرضى عن التعاقد مع الناشرين الا بعد أن تمتلئ رأسه بالموضوع ، واحاطته احاطة كاملة بالأفكار التى سيعرضها فى كتابه المنشود .

ولا عجب بعد ذلك اذا اعترف لنا بأنه أعاد تخطيط رواية المسوس عشر مرات ، واضطر الى كتابة الجزء الأول من جديد . وقبل ذلك كان فى نيته تأليف رواية الجريمة والعقاب فى ستة أجزاء ، وأحرق معظمها ، ولم يحتفظ الا بالجزء الصغير الذى بين أيدينا الآن . ورغم ولع دوستويفسكى بالاعترافات وعدم احجام شخوصه عن البوح بكل ما يجول فى أذهانهم من خواطر ، أغلبها مرضية ، أو متعارضة مع الأعراف السائدة ، الا أنه فيما يتعلق بشخصه لم يقدم لنا من خصوصيات أفكاره الا النزر اليسير مما جال فى خاطره ، اذ كانت الأولوية فى كتاباته لمادة رواياته ، أما أخباره الشخصية فلها مكانة ثانوية ولا يحرص على تعريفنا بها . ولا يخفى مدى اختلافه فى هذه الناحية عن تولستوى .

ويدهش النقاد من ولع دوستويفسكى باذلال نفسه ، وعدم خجله من الاعتراف بمواقف يحرض الأدباء الآخرون على انكارها ، واتهام الآخرين باختراعها . ونذكر على سبيل المثال هذه الحكاية التى رواها عن لقائه بتورجينييف فى مذكراته . وكان الود مفقودا بينهما . فعندما توجه دوستويفسكى الرقيق الحال لمقابلة تورجينييف قابله فى مكتبته الأنيقة بعد مراسم شكلية كان من المفروض ألا تحدث عند لقاء أديبين فى نفس المكاة . وارتسمت على وجه تورجينييف بعض المظاهر الفاترة عندما سأل دوستويفسكى عن سبب زيارته بدلا من أن يأخذه بالأحضان ، كما كان دوستويفسكى سيفعل لو انعكست الآية وحدث المستحيل وجاء تورجينييف لزيارته . وبوغت تورجينييف باعتراف دوستويفسكى المبالغت : يا مسيو تورجينييف لابد أن اعترف لك بشدة احتقارى لنفسى .

« ثم سادت لحظة صمت قطعها دوستوفسكى منفجرا في غضب » ولكنى ربما كنت احتقرك احتقارا يفوق احتقارى لنفسي ! « هذا هو ما أردت قوله » ، وغادر مكتبه بعد أن (رزع) بابه بشدة .

وكثيرا ما تشيد المراجع الكبرى في علم النفس بدور دوستوفسكى الريادى فى وضع أسس هذا العلم ، وتصفه بالرائد العظيم لعلم جديد ارتقى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على يد أمثال فرويد ويونج وأدلر ، ولكن أندريد جيد ينكر ذلك ، ويعتقد أن دور دوستوفسكى لا يتجاوز دور المكتشف الذى لا يهتم بوضع قوانين أو نظريات عامة للنفس الانسانية ، ولكنه يعرض نماذج شتى فى الكوميديا الانسانية . ولو شئنا التعميم قلنا أنه يعتبر الركنة الكبرى فى نفوس البشر هى النزوع الى الزهو والتعرض فى سبيل ذلك للاذلال ، والتداخل بين الحالتين لاختلاط الخير بالشر حتى بدا أحيانا وكأنه يبارك الشر ويراه أفضل مدخل للتعرف الى الخير ، وتشغل مشكلة الشر والشیطان حيزا كبيرا فى مبدعاته . وربما بدا للبعض من المانويين أو أتباع مانى الذى آمن بوجود قوتين منفصلتين : قوة الخير وقوة الشر .

وتتداخل الأحداث عند دوستوفسكى وتشابك ، ولا تنتهى نهاية محددة تساعد على التعرف على منظوره اليها وتحديد ما يعجبه من قيم وما ينفر منه ، ومن هنا يتعذر تأييد - أو نفى - ما قاله بعض الكتاب السوفيت عن تنبؤ دوستوفسكى بالثورة البلشفية ، وهل كان مؤيدا لها أم رافضا لكل ما كان يخشاه من آثارها ، فهذان الاحتمالان المتباينان واردان فى جميع مؤلفاته . ولعله كان عزوفا عن التنظير وصوغ مذهب فلسفى ينسب اليه ، كما حدث فى حالة تولستوى . وقد يوصف استعدادة النظرى بالعجز ، لأنه جمع مادة وفيرة لاثبات ما تتعرض له الحياة الانسانية من زيف وادراكه لكل المحاذير التى تورطت فيها البشرية . ومع هذا فانه لم يوصى بأى اتجاه يتوجب اتباعه لاتقاء الشرور المتوقعة ، لأنه كان يفرق بين أسلوب الفكر وأسلوب الأديب عند رواية الأحداث . فعندما يرتب دوستوفسكى الوقائع والمواقف فانه لا يهتم بها باعتبارها نماذج لفكرة سبق أن ساورته ، أو لأنها تؤيد نظرية ينوى طرحها . كما أنه لا يهتم بالمشاهدة لذاتها ، كما يفعل

العلماء والمنظرون ، ولكنه يفكر فى الوقائع النفسية بأسلوب الأديب الذى تشغل باله قضايا خاصة يحاول الاهتداء الى حلول لها ، وينوى عرضها عرضا أدبيا ، ولا يهمه كيف ستتلور الأحداث حولها ، وكم سيستغرق تدوينها . فقد شغلته رواية الاخوة كارامازوف زهاء تسع سنوات ، وكانت العضلة التى دارت حولها هذه الرواية هى المشكلة ذاتها التى شغلته دوما - شعوريا ولا شعوريا - انها مسألة وجود الله .

ولا يسعى دوستويفسكى لاقتناعنا بوجهة نظره ، ولكنه يهدف فقط الى القاء الضوء على المواضع القاتمة من كوامننا ، التى بدت له محددة واضحة المعالم وعظيمة الأهمية . ولا تتخذ هذه الحقائق صورة المجردات ، ولكنها تظهر بمظهر الأفكار الشخصية الحميمة .

وذكر لنا سناخوف عادات دوستويفسكى فى الكتابة فقال انه كان يعمل ليلا ، أو اذا توخينا الدقة قلنا انه يعمل عندما ينتصف الليل ويسود السكون ، وأهم ما يحرص أن يراه أمامه هو الساموار لتجهيز الشاي والقهوة ، ويستمر فى العمل خمس أو ست ساعات ، ويرتشف من حين لآخر كوبا باردا مخففا من الشاي ، ثم ينام عند طلوع الفجر ، ويظل نائما حتى الثالثة ظهرا ، ويمضى وقته بعد ذلك فى زيارة أصدقائه أو مسامرتهم ، وعندما اقتربت حياته من نهايتها لم يعد الشاي كافيا « لعدل مزاجه » فكان يستعيض عنه بالمشروبات الروحية ، ولم يعد يطيق رائحة الشاي ، فعندما قدمت له إحدى السيدات فنجانا منه ، لعن « خاشها » ! .

٥

وربما كانت غلبة الشر والروح الشريرة على مبدعات دوستويفسكى هى التى صبغتها باللون القاتم الذى يتفر منه المولعون بجو الصالونات الشائع فى أدب الغرب فى القرن التاسع عشر ، الذى ألفه فى الأغلب أدباء ينعمون براحة البال ، وتتوافر لهم كل وسائل الترف بعد انتشار الحياة البورجوازية والاستمتاع بمستحدثات التحضر فى مجتمع الرفاهية الذى بزغ فى أعقاب الثورة الصناعية ، ولعلمهم يغفرون للكاتب اختلافه

عن النموذج الذى تخيلوه لمظهر الأديب الذى يؤلف روايات أنيقة تعرض فى أسواق الكتب مغلفة فى أثير أنواع الجلود ، اذا عرفوا أن سر اختلافه عن هذه المظهر انما يرجع الى انغماسه فى بعض العادات السيئة كادمان المخدرات أو معاشره البغايا ، ولكنهم نادرا ما يتعاطفون على الكاتب اذا سلبه الفقر كل نصارة الشباب وحرمة من الاستمتاع بصحبة أشهر الارستقراطيات من النساء . اذ كانت صورة دوستويفسكى قريبة الشبه بأدباء العصور الغابرة الذين عاشوا فيما يشبه الاطلال ، ولم يعرفوا حياة القصور ، ولم ينادموا غير التعمساء ممن سحقته المصائب والكوارث . وكما رأينا لم يعرف دوستويفسكى الطفولة السعيدة التى تحدث عنها أدباء كثيرون خارج روسيا ، فمن غير المستغرب اذن أن يستبعد دوستويفسكى الحديث عنها فى مذكراته ، أو التلميح اليها فى رواياته ، واكتفى بتصوير هلاوس الأطفال والصغار كما رأينا فى الرواية الأخيرة كارامازوف ، ثم أمضى بعد ذلك سنوات فى المدرسة الهندسية العسكرية أو لعلها احدى المدارس الصناعية المتوسطة بلغتنا الحاضرة ، ولم يتعرف خلالها على أى أصدقاء ، لأن الصداقة تحتاج الى اتفاق بعض المال ، وأغلب الظن أنه كان يخشى افتضاح أمره عند أبناء المدرسة من الموسرين ، ومن ثم اعتاد التقوقع والاكتفاء بالتعرف على ما يدور فى أعماقه ، واهتمنى الى وسيلة ناجحة لقتل الملل الذى يتخلل مثل هذا النوع من الحياة عندما أمضى الكثير من الليالى فى ترجمة بلزاك (أوجين جرانديه) ودون كارلوس لثييلر . ولما كان قد اعتاد الفقر فانه لم يفتن الى قيمة ما تجمع بين يديه من مال ، وسرعان ما بدده ووزعه على المعوزين والمحتاجين من أمثاله ، وعلمته هذه الأيام كيف يدخر انفعالاته وهمومه ويجسمها فى صورة روائية شبيهة بما يقرأ أو يترجم ، وكانت أول ثمار هذه التجربة رواية المساكين التى ألفها على ضوء مصباح غازى خافت ، ولعله ذهل عندما حققت الرواية نجاحا غير متوقع ، بل وأعجب بها أكبر نقاد روسيا بلنسكى ، الذى كان دوستويفسكى يمقته أشد المقت . اذ قال له : هل أدركت ماذا فعلت ؟ واستمع دوستويفسكى الى كلماته وكأنه يحلم ، لأنه منذ طفولة لم يعرف الفارق بين الحلم والحقيقة ، وأفاق فى النهاية وأدرك القوة الكامنة بداخله ، والتى استحثته الى التركيز على ابتاع الرواية ، وجعلها لسان حال لكل التعمساء من أمثاله ، والذين لا يعرفون فى حياتهم غير التوتر ، واكتشف متأخرا أن ما يحصل عليه

من مال سيساعد على تسديد ديونه • ولكن الأحداث توالى ، وكأنها استجابت لرغبته فى ايثار التعاسة والشقاء على حياة الدعة والاستقرار • وهل هناك ميدان أقدر على تحطيم القوى الخلاقة من السياسة التى زجت به فى السجن ، بعد أن نجا بمعجزة من حكم الاعدام • واستفاد من كل هذه المحن التى زودته بمادة لرواية من نوع لم يخطر ببال أديب قبله • فالف رواية فى منزل الموتى التى اختلفت الآراء فى تقييمها ، وإن كانت لم تختلف فى الإعجاب بطرافة موضوعها المستمد من ذكرياته عن النفى فى سيبيريا ، واختارها بعد ذلك ليوش يانتشك كموضوع لأفضل أوبراته قاطبة •

وأتاحت له الفرصة عندما أقام فى سويسرا اثر هروبه اليها - على نحو ما ذكرنا - لكى يغير مسار حياته وطابع أدبه • اذ كانت سويسرا من الأماكن المحببة للأدباء والمفكرين المعاصرين له ، والذين كانوا سيقدرونه تقديرا صحيحا ، كان من الصعب أن يحظى به فى بلاده • فهناك كان بمقدوره أن يلتقى بأدباء وفلاسفة وموسيقيين من أمثال نيتشه وفاجنر وهيبيل وجوتفريد كيلر وربما فلوبر ، ولكنه لم يعرف أحدا منهم معرفة شخصية ، وإن كان قد قرأ الكثير من كتبهم ، وربما كانت هذه الفكرة التى ذكرها شتيفان تسفايج مسرفة فى الوهم وتجاهل جوهر شخصية دوستويفسكى ، الذى ازداد تعلقه بروسيا أثناء غربته عنها ، وازداد مقتنه للغرباء الذين لم يتمكن من التكيف معهم أو اعتياد عاداتهم ، ولعله كان سيكرر معهم نفس تجربته المذكورة آنفا عن التقائه بتورجنيف ولكن الله سلم ! اذ جاءت ثمرة هذه الأيام التى كان باستطاعته أن يحولها الى أيام سعيدة ، ولكنه فضل على ذلك استيقاظ طابعها التعس الذى سيساعده فيما بعد على تحويل انفعالاته وتجاربها الى أحداث روائية يزود بها آياته الشهيرة كالجريمة والعقاب والأبله والمسوس والقامر •

وبالرغم من أن روسيا كانت سبب كل ما أصابه من محن ، إلا أنها ظلت حبه الوحيد ، بل ووصفها فى بعض رواياته بارض الميعاد ، واعتقد أن رسالتها هى التوفيق بين روحها القومية والروحانية ، وانتهاز فرصة احياء ذكرى الشاعر بوشكين ، ودعوته لالقاء كلمة فيها تتلو كلمة تورجنيف المفتون بالغرب ، فلقى خطبة عصماء حافلة بالاشادة بأمجاد روسيا

التي لم تقدره الا عندما اقتربت حياته من نهايتها ، ووصف
بكتاب روسيا الأول ، وحتى جماهير الشعب التي كانت لا تعرف
القراءة والكتابة فانها انتهزت فرصة جنازه الذي كاد يتحول الى
انقلاب لتحقيق حلم دوستويفسكى في توحيد روسيا .

ومن عجب أن بعض المؤرخين قد ربطوا بين ما حدث في
جنازه وبين الأحداث التالية . فلقد اغتيل القيصر بعد اسابيع
ثلاثة ، وشاعت الدعوة للثورة التي لم تكن قد اتخذت الطابع
البلشفي ، كما تحاول المراجع السوفيتية المغرضة القول ،
ولعل العكس هو الصحيح ، فربما اعتقد بعض الناس أن الثورة
هي المنقذ الوحيد من الوقوع في براثن الشيوعية ، وكانوا
يجبذون قيام ثورة بورجوازية تسعى لتحرير الروس والفاء
الرق ، وتقيد سلطة الحاكم بغض النظر عن شخصه وهل
سيكون قيصرا أم رئيسا للجمهورية !

ويظن أحيانا أن دوستويفسكى بحكم اشتغاله بالكتابة
بدافع الضرورة الملحة ، كان لا يعنى باختيار كلماته ، أو يكتب
على الطريقة الصحفية . ولكن التمعن في كتاباته يثبت مدى
عنايته باختيار الكلمات النابعة من كوامن نفسيات شخصه ،
وكانه انتزع بمبضع قلمه من سلوكهم حتى يصبح مرآة تعكس
ما يدور داخل هذه النفوس طريقة ترتيبه للكلمات ، حتى في
الجميل المتورة ، التي ربما اعتبرها بعضنا جملا شائهة ، أو
غير مناسبة لشخصية أدبية عظيمة مثل دوستويفسكى ، لقد
كانت هذه الجمال مثبتة بقصد على هذا النحو ، فعندما قصد
الكاتب تصوير شخصية الجنرال العجوز الفشار ، عمد الى
اظهار حديثه متماسكا وخاليا من التناقض في البداية ، ولكنه
عندما يسترسل في الكلام والفشر يخفى منه التماسك ويكرر
نفسه ، وكأنه نسي ما قال ولم يعد يهتم بغير (السرحان)
بمحدثيه الذين سيعجزون حتما عن متابعته واكتشاف نقائصه
ومفارقاته . وبالرغم من اختلاف لغتنا العربية واللغات الأوروبية
عن طابع اللغة الروسية ، الا أننا بمجرد احساسنا بايقاع حوار
الشخصية نستطيع أن نبين ملامح الشخصية التي رسمها
دوستويفسكى .

ورؤاياته خالية تماما من اية لحظات مثيرة للملل . اذ
كان كاتبنا العظيم من أساتذة التشويق والاثارة البعيدة عن
السوقية . فلديه مخزون متنوع من الشاعر مستمد من تجاربه

الفذة ، التى ربما تفرد بها بين جميع من مارسوا الأدب فى القرن التاسع عشر ، وحاول أدباء القرن العشرين التشبه به فرأيانهم يتنقلون بين مختلف القارات للتزود بتجارب غير مألوفة ، وتفوق الانجليز والأمريكان فى هذا المضمار ، وامتلات رواياتهم بأحداث مختارة من احراج أفريقيا أو آسيا ، أو حتى من المناطق الجليدية فى المحيطين المتجمدين ، ومع هذا فإننا كثيراً ما نشعر بعجزهم عن النفاذ فى أعماق شخوصهم . وربما نسب ذلك الى اختلاف العادات واللغات التى لم تمكنهم من تلمص أدوار شخوصهم على غرار ما فعل دوستويفسكى .

ويعيب اشتيفان تسفايج على كاتبنا تركيزه على تحليل نفسيات شخوصه ، وكأن العالم مسكون بالآدميين وحدهم ، ولا وجود فيه لمشاهد طبيعية تأسر القلب ، أو موسيقى للأجرام يستطاع الاستماع اليها والى ما يناظرها من موسيقات رفيعة . فإذا قيل أن دوستويفسكى كان ينفر من كل فن مستورد ، فإننا سنتساءل آنئذ وما جدوى الثقافة التى كان يتلف عليها ويلج فى طلب مراجعتها ما دام قد تسلطت على فكره لعنة الاكتفاء الذاتى والتعصب للفكر الروسى ، وهناك تفسير آخر لاحتجائه عن الغوص فى الثقافة العالمية وهو اعتقاده أن ما كتبه أسلافه أو معاصروه من الروس مثل بوشكين وتولستوى فيه الكفاية ، وأنه لن يضيف شيئاً ذا بال الى ما كتبوا ، وأن عليه الاكتفاء بالتفرد والتميز بتعريفنا بما يجرى داخل أعماق الانسان ، وهى ناحية أهمل شأنها بعد العصر الذهبى للأدب الاغريقى وشكسبير . اذ اتخذ الأدب الاجتماعى الذى يتصدى للمشكلات الاجتماعية الصدارة ، ولاسيما بعد نهوض المدنية الحديثة والثورة الصناعية .

ويشبه « تسفايج » دوستويفسكى بربراننت . فكلاهما تحمل حياة الحرمان والفقر وعاش حياة الكادحين ، وتعرف على ظلال الحياة بجميع درجاتها وألوانها ، ولم تدفعه الحاجة الفنية الى البحث عن النماذج التى ينشدها بين أبناء الصالونات ، ولكنهما اكتشفا أن عالم المعلمين من القرويين والمجرمين والمقامرين يفى بما تتطلبه رسالتهما فى الفن . ولا يعبأ دوستويفسكى بالقراء الباحثين عن أشباع احلام المنى أو الذين يسعون لقتل الملل بقراءة أحداث مبهجة . فالكثير من الحالات التى رواها دوستويفسكى أشبه بالكوابيس ، التى نعهد الى

نسيانها واسقاطها من ذاكرتنا ، لأن مجرد تذكرها يؤلم مشاعرنا ، ويدفعنا الى تجنب الاستغراق فى النوم حتى لا تصلمنا باحباطاتها وغرابتها ، على أننا نحاول أحيانا تذكرها وتجميع المتناثرات التى تتألف منها ، لأننا نعتبرها رموزا تكشف لنا عالما مجهولا لدينا هو سخائم نفوسنا . ولم يكن كاتبنا راضيا دوما ، ولكنه كان يغبط أحيانا تورجينييف وتولستوى لأنهما كانا يعيشان فى بحبوحة من العيش ، الا أنه كان يمقت الحاسدين ولا يشعر بأية نقمة شخصية على أى انسان ممن يسمون بالسعداء . وكل ما هناك هو أنه كان يسخط على الحظ من شأن الأدباء وتحويلهم الى كادحين يكتبون من أجل لقمة العيش بالمقارنة بنفر آخر ممن سماهم بالأدباء الأعيان . وكثيرا ما توقف عن اكمال عمله الأدبى لحاجته الى فترة فراغ تساعده على مراجعة انجازه واكسابه الاكتمال .

ومن عجب أن هذا الفنان البرولينارى كان أشد الناقدين لمبدعاته ! فحتى عندما كان يعاني من الفقر المدقع ، فانه ما كان يرضن على بعض الفقرات بالكثير من الصقل والتهذيب . ومن آيات ذلك شروعه فى كتابة الأبله أكثر من مرة ، وتماثل هو وعظماء أقرانه من أدباء روسيا فى نفوره من فكرة الأدب للأدب ، وكما تغلى جوجول عن كتابة الأدب بعد انتهائه من كتاب الأرواح الميتة وتحول الى الصوفية والتبشير بمولد روسيا جديدة . وكما نبذ تولستوى الأدب وتبنى رسالة نشر العدالة والخير . وكما أدار ماكسيم جوركى وجهه للشهرة واتجه للدعوة الى الثورة ، فقد عمد دوستويفسكى رغم استمراره فى المثابرة على الكتابة حتى النهاية الى الدعوة الى المملكة الثالثة أى الى الأسطورة الرؤيوية الحافلة بالخفايا والأسرار . ولم يبد الفن فى نظره غاية ، ولكنه تحول الى مجرد خطوة أولى تعقبها خطوات أخرى تقربه من العالم الروحانى الحق ، وبذلك أثبت صدق قول جوته « ان عدم قدرتك على اكمال شىء ما من دلائل عظمتك » .

وقد اعتدنا هذه الأيام أن ننسب كل تقدم حدث فيما يدعى بالعلوم الانسانية الى المنهج الوضعى ومن تبثوه فى مختلف المجالات من علماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا . الخ . وننسى دور العباقرة الذين فاض علمهم خارج حدود ابداعهم الأدبى . ويقف على رأسهم دوستويفسكى بلا مرأى ،

فلم يضاهيه الا قلائل فيما اكتشف من عوالم روحية ، ومن المتعذر حصر كل آثاره وما حققه من نتائج ابحاره فى عالم الفكر واكتشافه للعقل الباطن وتحليقه فى الأعالي التى تصيبنا بالدوار سعيا وراء معرفة الذات . وعندما كان لا يعثر على آثار أقدام ، كان يحفر آثارا لنفسه ، وبذلك ازددنا بعد الاطلاع على آثاره الماما بآليات وسحر الروحانيات ، وأصبحت تبدو لنا علومها حية تناسب وعينا وتصلح للكشف - مستقبلا - عما يكتنفها من غموض .

والأهم من ذلك هو تعريفه العالم بماهية موطنه روسيا . فقبل ذلك كانت الدول الأوروبية الكبرى تعتبر روسيا مجرد ممر أو مدخل لآسيا ، ومجرد رقعة من الأرض تحتل حيزا شاسعا على خريطة العالم ، ومن مخلفات الماضى التى تذكرنا بماضيها البربرى السحيق . وأثبت دوستويفسكى عدم صحة هذه التصورات ، وبين أن روسيا ترمز الى عقيدة جديدة ستجتاح العالم ، وأنها ستشارك مستقبلا بدور جديد فى تسيير أحوال البشر . على أن دوستويفسكى لم يضطلع وحده بهذا الدور . فقد تعرفنا على الأرستقراطية الروسية بفضل بوشكين ، وصور لنا تولستوى الريف الروسى وأبناءه القرويين والعالم المشتت المتداعى الذى يعيشون فيه ، ثم جاء دوستويفسكى لكى يعرفنا الاختلاف الحقيقى لروسيا عن جيرانها المتحضرين والبرابرة على حد سواء ، والعبقرية الكامنة وراء المظهر الساذج للروس .

ولست أظن أن هناك من ضاهى شكسبير ودوستويفسكى فى عالم الأدب فى التعرف على أعماق الانسان . فقد استطاع الاثنان النفاذ فى ظلمات الروح الانسانية وتقديم صورة واضحة محددة للعالم لرؤياهما ، واستطاعا أيضا تعريف الآخرين بمجاهل النفس البشرية ، وما يصيبها من انحرافات تسمى فى بعض الأحيان بالهستيريا وبالهلاوس ، وتسمى فى أحيان أخرى بالتخاطر (التلباتى) وتعرفنا منهما على الحالات التى توشك فيها النفس على الانحراف أو ارتكاب الجريمة . وبطبيعة الحال فإن الأدب حافل بنظائر لدوستويفسكى ولكنهم عرضوا تصوراتهم النفسية بلغة عتيقة مهجورة ، ومن هنا يصح وصف دوستويفسكى بأبى علم النفس الحديث ، لأنه لم يكتف باستخدام كلمات تعميمية كأن يصف احدى الشخصيات

بالشجاعة ، وأخرى بالجبن أو الخبث ، ولكنه عرض النفس
في صورة مركبات تتألف من جملة صفات متعارضة تفسر
وقوعها في المفارقات وتحولها من النقيض الى النقيض ،
وربما كانت الشخصية الأدبية الوحيدة المماثلة لشخص
دوستوفسكى هي هاملت • والوحيد الذى يستحق التقدير
فيمن سبقوه هو استندال الفرنسى ، والذى حظى بتقدير
نيتشه ، ولكنه لم يستطع تحقيق ما حققه دوستوفسكى ،
لأنه اكتفى بعرض حالات التردد والقلق ، ولم يطلعنا على باقى
ديناميات العقل الباطن • ولن نعجب بعد قراءتنا لدوستوفسكى
إذا شعرنا بأننا جميعا مصابون بالفصام والعياذ بالله ،
فلقد صور لنا بعض الآدميين ممن أدمنوا الخمر لأنهم كانوا
يأملون عن طريق الجريمة التكفير عن خطاياهم • وهناك
آخرون بين شخص دوستوفسكى ممن اغتصبوا صغار الفتيات
للتأكد من عذريتهن وطهارة نفوسهن ، ولعلنا لا ندهش الآن
كثيرا من وفرة الأمثلة المؤيدة لما قاله كاتبنا ، بعد أن شاعت
فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية حالات غريبة تطالعنا
بها الأخبار ، وبخاصة فى البلدان المتحضرة ، وحتى فى مصر ،
وخلاصة القول لم يعد من السهل الاعتماد على مصطلحات اللغة
فى تشخيص الحالات التى عرضها دوستوفسكى • فالمحبون
فى نظره يتخذ مظاهر شتى بحيث يتعذر إطلاق صفة الماجن
على شخصيتين مختلفتين مثل شخصيتى فيدور كارامازوف
والتالب الذى لم يذكر اسمه فى رواية الشاب الخام
فى الحالة الأولى ، نبع الفجور من حب الحياة ومحاولة
الاستمتاع بها على أنحاء مختلفة • أما الحالة الثانية فتمثل
نبوع الفجر من العجز الجنى ومحاولة اخفائه تحت قناع من
الفسق والفجور •

وعندما يحلل عاطفة كالحب ، لا يعمد الى تصويره فى
صورة هزيلة كحالة من الحالات التى يتطلع فيها الآدميون الى
تحقيق أكبر قدر من السعادة ، كما يشيع فى الكثير من
الروايات ، ولكنه يصوره كأكبر مصدر للقلق وزعزعة الثقة
بالنفس • فالمحبون عنده لا يشتهون أحيانا أن تقابل عاطفتهم
بعاطفة مماثلة من الطرف الآخر ، ولكن لعلهم يبحثون عن غاية
أبعد هى الشعور بالشقاء عن طريق الحب ، ومن هنا لا يختلف
البغض كثيرا عن الحب •

ولن ندهش بعد هذا إذا تعذر تلخيص روايات

دوستويفسكي ، أو اذا اتصفت هذه الملخصات بالسطحية والهزال ، أو تعرضت للتشويه عند مسرحتها أو تقديمها في أفلام سينمائية ، لم يتمكن تقدم التكنولوجيا استيفائها حقها في البراعة في العرض • فلم يشعر دوستويفسكي قط بأى استهواء لفكرة الحب كموفق بين المشاعر • فما ينشده أبطاله من الحب شيئاً أكبر كثيراً من تحقيق الألفة بين ذكر وأنثى وجمع رأسين في الحلال ، كما تقول حواديتنا ، وانجاب صبيان وبنات ، ولو صحت هذه الأمانى فيما مضى ، فإنها لم تعد صالحة لانسان العصر الحديث الذى أثبت صدق رؤية دوستويفسكي له ، وصحة تصوره له ككائن أو مخلوق جم التعقيد يتوجب علينا الالتفات الى ما يعاينه من اضطراب وتفكك قبل الحديث عن طريق حل مشكلاته نفسيا واجتماعيا وسياسيا ، فلا عجب اذا رأى دوستويفسكي المخرج من هذا الصراع هو الاحتماء بالله رغم تصريحه في كثير من المناسبات بأن الله قد عذبه طيلة حياته •

ودفعه سخطه الدائم الى التمرد ضد كل تقليد يعامل معاملة الأوثان ، ومن ثم داس بقدميه جميع المقدسات التى تبجلها الحضارة الغربية حتى يمهّد الطريق أمام مسيحيته الجديدة ، ولم يرض عن أى شيء يرضى عنه أدياء التحضر • فما هى أوربا ؟ انها مجرد مقبرة تضم أضرحة نفيسة الى جانب ما تضم من فساد نتن • ولا يصلح عفنها حتى كسباخ يساعد على ازدهار بنور جديدة ، لأن مثل هذه البذور لن تزهر الا فى روسيا (!) • والفرنسيون من هم مجرد غنادير تفهاء • والألمان لا يزيلون عن أمة منحطة من بائعى السجق ! والانجليز باعة سريحة بضاعتهم العقلانية الفجة ، واليهود دائمو الزهو بأنفسهم الى درجة تشيّر المتقرّز • وأما الكاثوليكية فانها عقيدة شيطانية وسبة فى حق المسيح والبروتستانتية التى تسعى أنها دين عقلانى لا تزيد عن كونها مسخا للعقيدة الحقّة ، يعنى التى تبنتها الكنيسة الروسية • والبابا ، يا له من ابليس يلبس تاجا مرصعا بالأحجار الكريمة ، فاذا تحدثنا عن مدننا سنرى أنها جميعا صورا متنوعة لبابل القديمة بما فيها من دور للدعارة ، وما العلم الا وهم تافه ، والديموقراطية ميدان للفهلوة يشترك فى الأعيبها بعض أرباب اللوثة • وبعد أن سخر من كل ما تعتر به الحضارة الغربية ، طالب أبناء بلده بالتمسك بروحهم الآسيوية وبتناريتهم وطاقهم

المحافظ الرجعى الذى لا يؤمن بالعقل ويكتفى بالايمان بما تنادى به ييزنطة • ويدعو بنى وطنه الى التخلّى عن سان بطرسبورج التى أفسدتها حضارة الغرب ، فعليهم أن يتجهوا بأنظارهم الى موسكو وسيبيريا • وهكذا تحول دوستويفسكى فى آيته الكبرى الأخوة كارامازوف الى راهب من القرون الوسطى انتشى بعقائدها ، بعد أن هتف بسقوط العقل لأن روسيا لن تفهم عن طريق الملكات العقلانية ، ولكن الطريق الأوحده لفهمها هو الايمان • انه الايمان بروسيا المثلة الوحيدة للمسيح الجديد فى مواجهة الهراطقة الأوربيين الذين لن يحتلوا أية مكانة فى المملكة الجديدة التى يدعو اليها • انها وحدها قادرة على نشر كلمة الله ودعوته ، ومن ثم فإن عليها أن تغزو العالم فى البداية بالسيف ، وبعدها سترتفع كلمة الله عالية فى جميع أنحاء العالم ، وبذلك يتحقق الوفاق العالمى بفضل عبقرية الروس وقدرتهم على فهم الجميع وحل كل تناقض كالتناقض بين دور الدولة ودور الكنيسة لأنهما سيغدوان شيئاً واحداً فى المملكة الجديدة ، التى ستتخذ شكل مجتمع يسوده • • الاخاء • وهذه بشارة جديدة تمثل دورة الفلك الحضارى وانتقالها من الغرب الى الشرق !

ويالسذاجة الأدباء عندما يدعون القدرة على انشاء أنساق فكرية بمجرد استرخائهم على مقعد وثير ، لم يتوافر لدوستويفسكى بالتأكيد • فكل ما يلزمهم لتحقيق ذلك هو تجميع المنفصات التى يتعايشون معها وتخيل اختفائها من عالمهم الجديد الموهوم • أما المسيح الجديد فقد رسمه دوستويفسكى فى الصورة المقابلة لشخصه وقلمه فى علة شخوص فى رواياته كاليوشا كارامازوف والأب زوسيم ، والأمير مويشكن (فى الأبله) • ففى مقابل الجهامة التى عرف بها ، تصور هذه الشخصيات بوجوه بشوشة مطمئنة وراضية ، واستعاض عن صوته الأجنس الحاد بأصوات شخوصه الخافتة الناعمة • وبدلاً من شعره الخشن الأسود ، وعينيهِ الغائرتين صور لنا شخصياته المثلة للمسيح فى صورة وسيمة ، وصور شعورها كأنها خصلات من الحرير ، واستبدل جهامة وجهه بوجوه باسمة تعرف كيف تضحك ؟ ومتى تضحك ؟ • وباختصار لقد اختفت من شخصية مسيح رواياته جميع المظاهر التى كانت تتعسه فى شخصيته • فجميعها شخصيات أنيسة لم تعد تتعذب من الله ، وتعرف كل شيء ، لأن العالم بأسره

مفتوح أمام أفئدتها لأن شعارها قد تحول من كراهية العالم
الى الانفتاح نحو حب الحياة أكثر من انفتاحه نحو البحث عن
معنى الحياة .

ومن الغريب أن تكون النتائج التي اهتدى اليها
دوستوفسكى فى أواخر حياته متشابهة هى والنتائج التي
سجلها لنا تولستوى صراحة فى مجموعة كبيرة من الكتب ،
بعد أن مات دوستوفسكى بما لا يقل عن عشر سنوات .

٦

وعندما نطلع على سيرة تولستوى نعجب كيف أقدم انسان
من علية القوم فى بلاده على الاشتغال بالأدب والفن ، فقد جرت
العادة حتى خارج روسيا أن يكون هناك باعث الى جانب الموهبة
الأدبية والفنية يدفع الشخصية الموعودة بالاكتماء بنار الفن
والأدب على تغيير مسار حياتها ، وإيثار الطريق الوعر فى الحياة
على الطريق الممهّد . وقد تكون هذه العلة اضطرابا نفسيا
أو عاهة جسمانية أو رغبة ملحة فى تحدى الآخرين ، والى غير
ذلك من الأسباب التي لا يكف علماء النفس عن تتبعها
واستقصائها ، بل وإيثارها على انجاز الفنان .

ولقد أصاب تسفايج عندما استهل كتابه عن تولستوى
بالحديث عن سيدنا أيوب الذى كان يحيا آمنا مطمئنا ويتمتع
بموفور الصحة ولا يعاني من أى سقم ويخشى الله وارتكاب
المعصية ويملك سبعة آلاف رأس من الماشية وثلاثة آلاف ناقة
وجمل وخمسمائة من اناث الحمير ودار فسيحة عامرة حتى
نظر اليه على أنه أعظم أبناء البشر قاطبة ، وظل يتمتع بالدعة
والسكينة الى أن حلت الساعة التي حددها الله لاختبار ملى
صموده للمحن حتى يفيق من سبات الطمأنينة والشعور
بالأمان ، ويكاد هذا الاستهلال يشبه بداية حياة تولستوى .
اذ كان هو أيضا أعظم أبناء بلاده وعصره ، وكان يحيا فى
بحبوحة من العيش فى دار أسرته العريقة ، وعرف بمثانة بنيانه
وتمتعه بالصحة والعافية ، واختار زوجته بمحض ارادته ،
وأنجب منها ١٣ ولدا وبنتا . وعندما اشتغل بالأدب أبدع آيات
ما زالت تأسرنا وتتمتع بالخلود داخل روسيا وخارجها .

وباختصار لقد تماثل تولستوى وأيوب فى تمتعهما
بنصيب وافر من كل ما يشتهى البشر الى أن جاء يوم الاختبار
الذى حددته الله لمعرفة مدى صلابة هذا الرجل فى الدعوة للحق
والخير ، ومدى إيمانه بضرورة اقتران الأقوال والأفعال ، ففجأة
أحس بتفاهة كل ما أنجز ، وكل ما ينعم به من رخاء ورفاهية ،
وشعر بالآغراب حتى عن زوجته وأولاده ، وعرف القلق والهم ،
وشعر بأن كل ما حوله عدم وخواء ، وأحيانا كان يشن ويتوجع
كمن ارتكب ذنبا وجرمًا فادحا . وربما اغرورقت عيناه بالدموع
كالأطفال مما أثار دهشة وتساؤل المقربين منه ، وظن بعضهم
أنه قد أصيب بمرض خفى عضال ، أو بحالة اكتئاب لا يدرى
أسبابها ، وكان شرخا عميقا أصاب مخيلته ، وانطلقت منه
المخاوف ، وتبلدت حواسه ، وتجمدت الضحكات بين شفثيه ،
وتغيرت أحكامه عن أحوال الدنيا رأسا على عقب ، فحل الشعور
بخواء كل ما يحيط به محل رضائه عن ذاته وعما حقق من
ملء للفتنات القائمة فى الوجود .

ووقع هذا التحول الخطير عندما بلغ الرابعة والخمسين
من عمره ، وربما رآه علماء النفس تحولا طبيعيا يقتزن عادة
بسن اليأس . وقد يراه بعض آخر رد فعل متوقع من انسان
استنفد طاقته زهاء أكثر من ربع قرن فى جهد ذهنى وبدنى
متواصل بحثا عن أسرار الحياة ، بل ولعله عندما انغمس فى
الشهوة لم يكن يقبل عليها سعيًا وراء اللذة الحسية ،
فلا يستبعد أن يكون دافعه لذلك هو زيادة التعرف على المراكز
الدنيا من نفسه وروحه حتى يكتمل تصوره للوجود الانسانى .
وازدادت شدة محنته عندما اكتشف أن الحل لا يكمن فى
الاكتفاء بانقاذ نفسه من هذه الوسائس ، وإنما عليه أيضا
أن يعمل على انقاذ البشرية جمعاء بتعريفها ما خفى من أمرها
من حقائق . وتصور نفسه نموذجا لجميع أبناء روسيا حتى
ساد الاعتقاد بأن صورته هى النموذج الحق للشعب الروسى
مضافا اليها عبقريته الفذة . وكان هذا هو الانطباع الذى تركه
فى نفوس كل من التقوا به من زوار ، بعد أن تحول الى أسطورة
يحرص المعجبون به فى سائر الأقطار على زيارتها . ومن عجب
أن هذا المارد الذى يتمتع بأكبر قدر من الحيوية كان لا يشتهى
أى شئ سوى طول الأجل ، وكان لا يكف عن الاعتراف
بخشيته للموت . وأن مجرد التفكير فى اقتراب منيته كان يملأ
قلبه فزعا وهلعا . وكان يتباهى بقوة الشبيهة بقوة الدب ،

وبأنه كان قادرا على رفع أى جندي من الوزن الثقيل بيسد واحدة ، ولا أحد من أبناء ضيعته حتى من أشهر فرسان القوزاق قد ضارعه في ركوب الخيل • ولا أحد من أدباء القرن التاسع عشر قد شابهه في قدرته الذهنية التي لم تتوقف لحظة طيلة ستين عاما ، ولم يعرف شيئا عن المرض ، وكان يسخر ممن يشكون الارهاق أو يحاولون التخفف من أوجاعهم باحتساء المشروبات الروحية •

وعرف بحسه المرفف • ويعزو رومان رولان لهذه الظاهرة سر شعوره بالخوف من الموسيقى الذي يذكرنا بافلاطون وجوته ، لأنها تثير المشاعر والانفعال ، مما يدعو المشتغلين بالفكر الى الاحتراس منها اذا أرادوا الحفاظ على صفاء قريحتهم • ولاحظ أفراد عائلته رد فعله عندما كانوا يلتفون حول البيانو ، وتباغثهم مهمة صادرة من خياشيم تولستوى دليلا على تولد احساس مباغت بضيق النفس واختناق الحلق يدفعه الى الاسراع بمغادرة الغرفة خشية أن يراه أبناؤه وهو يبكي كالطفل • وقال مرة معلقا على هذه الحالة التي طالما تكررت ولاحظها المحيطون به ؟ « يا الهى ! ماذا تريد هذه الموسيقى منى ؟ » • وظن أن تحرره يستوجب الابتعاد عن الموسيقى والنساء أيضا • فعندما كان يلحج أية أنثى كانت جميع أحاسيسه تستيقظ ، ويشعر كأن زمام التحكم فيها قد أفلت من يديه ، ولعله حقق أعظم بطولة في حياته عندما أفلح في التعفف زهاء خمسين سنة بعد حياة شهوانية عنيفة كثيرا ما حاولت قهر ارادته الفولاذية •

وكما ذكرنا ، فإن العدو الأوحده الذى عجز عن قهره كان الخوف من الموت • وشيئا فشيئا أدرك أن الموت ليس غولا مفترسا ، ولكنه عدو مرعب ، والأحكم هو عدم الالتفات الى خطره وتوقعه فى كل لحظة ، بل يجب تعويد نفسه على التكيف مع فكرة الموت عن طريق الإيحاء الذاتى • وليس بالمستحيل ترويض النفس والتغلب على الخوف ومعايشة فكرة الموت حتى تتحول صلته بها الى صلة صداقة تحل محل صلة العداء • وعلمه الدغر من الموت جملة دروس فعرف أعراض انطفاء جذوة الحياة ، وجميع النلوب التي يحدثها علدا ئيل فى جسد المحتضرين ، وخبر الشقاء والفرع بجميع ألوانهما ووضع جميع خبراته ومعارفه فى خزمة إبداعه الفنى ، وعجب الناس من

براعة تولستوى فى تصوير الموت ، فقد صورده على أنحاء شتى حتى ظنوا أنه مات جميع هذه الميئات ! وهكذا أثبتت الأزهار أنها نعمة فى خدمة الفنان المبدع . فقد علمته عدم الإفراط فى الاشادة بالأيام البهيجة ، وأن خير الأمور الوسط والتوازن . فليس من الحكمة أن نهاب الموت ، وليس من الحكمة أيضا أن نتوق الى الموت . وبذلك انتهى تولستوى فى آخر المطاف الى عدم كراهية الموت . وقد كافأته الأقدار على ذلك ، فعندما حانت منيته مات ميتة كريمة مماثلة لحياته .

وعندما نتأمل كتاباته ورسائله فى ربيع حياته فأننا نعجب بمدى وثوقه من رسالة الفن ، فقد قال لنا : « بغير ابداع لن تتحقق أية متعة . وليست هناك متعة حققة غير مشوبة بشئ من القلق والمعاناة ووخز الضمير والشعور بالخزى . وتتلخص - فى نظره - ماهية العمل الفنى فى كونه عملا وهميا وشخصه من صنع الخيال ، الا أننا بالرغم من ذلك نراه قد قدم لنا الحقيقة فى صورة جلية ، وكأننا نرى وقائعه الحققة من خلال نافذة مفتوحة .

وكان تولستوى يميل الى المغالاة فى تبسيط الأمور عندما تصور الأديب فى غير حاجة الى ما هو أكثر من الابتعاد عن الكذب ، ونسى أن هذه الغاية البسيطة قد كلفته جهدا غاليا فى تجميع مشاهداته واستبطاناته التى جمعها على طريقة مبدعى فن الخسيساء الذين يوفقون بين آلاف من الدقائق الأصغر حتى من الذرات ، أو من الالكترونات بلغتنا الحديثة ، فلم يكن تولستوى ممن يعتقدون فى امكان ابداع الفن عن طريق الرؤى والأحلام . ويشبهه توماس مان بقدامى الفنانين الجرمان الذين كانوا يرسمون لوحاتهم على مراحل . ففى البداية ، يحددون المساحة التى تتطلبها اللوحة ، ثم يتصورون تضاريس البقاع التى ينوون رسمها ويحددون كونتوراتها . وتضاف الألوان المناسبة فى الخطوة التالية ، ولا تعنى هذه الخطوات اكتمال اللوحة لأنها ستفتقر آنئذ الى أهم ميزة وهى الاشعاع الحى الذى كان الفنان يحققه عن طريق توزيع الضياء والظلمة فى مرحلة تالية ، فلا عجب بعد ذلك اذا عرفنا أن زوايا الحرب والسلام قد استغرقت كتابتها عشرات السنين حتى خرجت سفرا متكاملا فى ألفى صفحة ، واذا عرفنا أن كل صغيرة وكبيرة فيها قد نقحت مرارا بعد الاستعانة

بمكتبة العائلة الزاخرة بالمراجع النفيسة النادرة .
وعندما أراد تولستوى رواية ما حدث في معركة بورودينو زار
أرض المعركة ، وأمضى يومين كاملين ممتطيا صهوة جواده
وخرائطه بين يديه ، وزار معظم من ظلوا على قيد الحياة بعد
المعركة ، واتصل بالمكتبات الكبرى وطلب منها الاطلاع على
ما لديها من وثائق تساعد على الكشف عن الحقيقة ، وبذلك
لم يكتف بدور الكاتب الذى يترك لخياله العنان ولكنه
اضطلع أيضا بدور المؤرخ المدقق الذى لا تفوته شاردة
ولا واردة . وبعد الانتهاء من هذا العبء الثقيل تجيء مرحلة
التنقيح ، ويا لها من عمل مضمّن شاق فى حالة أمثال تولستوى
من « الثمكين » الذين لا يعجبهم العجب ، ويقال أنه أحيانا
كان يبرق للمطبعة عندما يكون بعيدا عنها طالبا تغيير أو حذف
بعض كلمات أو تعابير كان يخشى أن تكون غير مناسبة للمقام .
اذ كان يؤثر كتابة بعض الفقرات المستعصية فى كوخ بعيد
عن المدن الكبرى حيث يحيا مثل قبائل « الباشكير » فى
الاستبس ، ويكتفى بتناول أغذيتهم الوطنية حتى يستعيد قواه .

ولا يضع النقاد تولستوى بين الأدباء « الترانسنداليين »
الذين نزعوا الى التسامى على التجارب الدارجة ، وحاولوا
اكتشاف عوالم جديدة ، ولكنه يمثل عوضا عن ذلك العقلية
العامة فى أعلى صورها عندما تسخر جميع طاقاتها للإبداع ،
وعندما تتصف بذاكرة فذة قادرة على تذكر أصغر المقائق
ووضعها فى مكانها المناسب . واعتاد الناس تصنيف الكتاب
القادرين على الكشف عن عوالم جديدة ضمن العباقرة ، ولذا
فإننا لن ندهش اذا حظى دوستوفسكى بهذه الصفة ، ولم
تنسب الى تولستوى ، ولقد اعتاد هؤلاء النقاد أيضا وصف
الكتاب الغامضين بالعباقرة ولاسيما عندما يرون وجوههم
الساهمة وعيونهم الشاردة ، فكيف يوصف بهذه الصفة
تولستوى بوجهه الريفى المألوف فى معظم بقاع روسيا ، وبلغته
التي تستطيع فهمها الكافة من مختلف المستويات ، ومع هذا
فإننا جميعا نعجب به وبدقة ملاحظته . وكثيرا ما دهشت
النساء لمعرفة هذا الرجل بما يجرى فى أعماقهن من نوازع
وبرجفات أجسامهن ، بل وحالات الانتعاش أو العجز عن ذلك
التي تشعرن بها فى حضرة العاشق الولهان .

ويقول اشتيفان تسفايج ان من يرى كثيرا لا يحتاج الى
الاختراع . فلدى تولستوى ذخيرة من الانطباعات والتأثيرات

والانفعالات قد يحتاج تسجيلها الى عشرات الآلاف من الأسفار ! ولم يكن تولستوى بحاجة الى زيارة عوالم أخرى أو اختراعها - مثلما فعل دوستويفسكى - بحثا عن مادة لكتاباتة ، لكى يشيد بها صروحا من الأطياف . اذ كان قادرا بفضل ما لديه من مادة حية على بناء صروح حقة تنسب لدنيانا . فهو أشبه بالمثل الذى يحتاج الى صلصال من الأحداث الجارية ، بينما كان دوستويفسكى أقرب الى الموسيقى الذى كان يشيد قصورا فى الهواء من مادة من صنع خياله وأوهامه ، وليس من صنع مادة جمعها بحواسه الخمس .

وقد يظن ان العملية الابداعية عند تولستوى قد افتقرت الى الخيال ، أو انها كانت آلية أقرب الى ما يحدث فى الصناعة ، وكان الفن يجب أن يقتصر على مبدعات أشبه بالأحلام ، أو على التحليق بعيدا عن أرض الواقع ، أو بحثا عن عالم المثل الافلاطونية . ومن أكبر المفارقات أنه رغم كل ما بذل من جهد كانت ثمرته أعمالا فنية ناضجة ما زالت تمتعنا ، إلا أنه لم يكن راضيا عما فعل ، لأنه شعر بعدم قدرة مبدعاته الفنية على تحقيق غايته الأولى من الابداع ، أى اقناعه بقبول الحياة على علاتها والرضا بإيجابيتها وسلبياتها ، كما أنها لم تترك نفس هذا الأثر عند المتلقين . فلم تزد الروح فى نظره عن مجرد شذرة من آليات الجسم تبدأ من عدم وتنتهى الى عدم ، وقام بتسجيلها أديب يرى شغوصه مجرد دمي هزيلة لا تفكر الا فى لحظة وجودها ، وكأنها مجرد ورقة من أوراق شجرة ، أو قطرة ماء فى جدول جار . فنحن لا نشعر بوجود موسيقى تتخللها أو تدفعنا الى الربط بين أجزائها فى رباط روحى يوثق صلتنا بها .

ولا أظننا نعجب بعد ذلك اذا فاجانا تولستوى بعد ثلاثين سنة من ابداعه لسفرين عظيمين مثل الحرب والسلام وأنا كاريننا ، اللذين توافرت فيهما كل مقومات الفن فى أعلى مستوياته ، باعلان نفوره من أسلوب كتابته الغارق فى الدنيويات ، والذى لن يحقق للقارئ ما هو أكثر من المتعة والترفيه وقتل الملل عند من يشكون من الفراغ ، وأنه يؤثر على هذه النوعية من الكتب نوعا آخر من الكتابة « يساعد على ايقاظ مشاعر أسمرى وأفضل » ، وهذا يعنى الاستهانة بالأحداث الدنيوية التى أفنى سنوات طويلة فى تجميعها وتحقيقها بأمانة

علمية لا نصادفها الا عند أفذاذ المؤرخين من امثال رانكه ومومزن من الألمان واللورد اکتون عند الانجليز وليفيغر عند الفرنسيين .

وهكذا تخلى تولستوى عن فكرة الأدب الحق ، واتجه الى نوع آخر من الأدب ، أى الأدب ذى الرسالة التربوية التهذيبية ، الذى قد ينحدر الى أحط صور الأدب ، أى الأدب « الديدكتيك » او التعليمى الذى يقتصر غالباً على بعض دروس أولية فى الأخلاق ، أشبه بما يقدم فى حكايات لافونتين عند الفرنسيين او هانس كريستيان أندرسن عند الداغرك ، وتغيرت تبعاً لذلك فلسفته فى الفن والحياة . فلم يعد يرى الفن غاية فى ذاته وعرضاً أميناً لما يجرى بالفعل وللواقع فى صورته الحية ولا انطباعات نفوسنا . وكما يعتقد تسفايج فان الفن مثل باقى الآلهة الوثنيين يتصف بضيق الصدر والغيرة ، كما يبين من انتقامه ممن يرتدون عنه . فعندما يطلب منه الاضطلاع بدور آخر غير دوره المتعارف عليه ، ويترتب على ذلك انتقال تبعيته لاله آخر ، فانه يرفض تقديم العون حتى لمن كانوا أتباعه الأوفياء . ويعزز هذا الرأى ما جرى لتولستوى فبمجرد تخليه عن مبدأ عدم تقييد الفن بأية غاية أخرى ، ونزوعه الى تبني أدب الوعظ ، اعترى شغوصه الشحوب ، وابتعدت عن الاقناع ، وتحولت الى أجسام باردة فاترة ، وصدم تولستوى عشاعر عشاق قلمه عندما جرى له هذا التحول وأعلن فى كتابه : « ان مؤلفاته الكبرى كالحرب والسلام كتب سيئة لا قيمة لها أو فائدة ، لأنها لا تحقق ما هو أكثر من المتعة الاستطيقية ، وهى متعة منحلة . وادى ازدياد خضوع تولستوى للنزعة الوعظية الى تدهوره الفنى وتحوله الى واعظ . ولا بد أن يكون هذا التحول قد أصابه بمحنة قاسية ، اذ بدت هذه النقلة شديدة الغرابة من كاتب يؤمن بالفن ايماً حقا ويبدع آيات خالدة ما زالت تأسرنا الى كاتب دارج يسخر قدراته الكبرى فى تأليف كتب دارجة بمقدور جل الناشئين كتابة نظائر لها .

وازداد فى هذه المرحلة الجديدة اقباله على الحديث عن نفسه ، ونسى انه عندما أبدع مؤلفاته الكبرى قد قدم لنا بطريقة غير مباشرة عصارة تجاربه وفكره وكل ما يهم القارئ الذى غالباً ما يتصور الكتاب الذين يفرطون فى الحديث عن

أنفسهم بطريقة سافرة اناسا يشهرون افلاسهم ويثبتون عجزهم عن الاتيان بجديد ، وبذلك اختلف تولستوى هذه المرحلة الجديدة عن دوستويفسكى فى جميع مؤلفاته ، والذي لم يشعرنا بوجوده الشخصى فى مبدعاته بطريقة واعية . فلم تظهر أية أحداث من حياته سافرة الا فى حالات نادرة كواقعة تنفيذ الاعدام التى لم تتم . ولم تعرف أسرار حياته الا بعد وفاته عندما اطلعنا على بعض مذكراته التى لم تحظ بأية شعبية بالمقارنة بمؤلفاته الكبرى التى تحتاج الى أبحاث شاقة لكشف الحجب التى عمد الى تغليف شخصه بها حفاظا على مظهرها الفنى . أما تولستوى فقد فتح نوافذ حياته وأبوابها على مصراعيها (أو على البهلى كما نقول فى العامية) فكشف لنا جميع دواخله ، وكأنه أصيب بهوس ما يسميه علماء النفس بالانظرارية (*) ، أو الولع بكشف خفاياه للكافة بالكلمة والصورة ، فهناك جملة صور فوتوغرافية تمثله وهو يقاد الاسكافين ، أو أثناء ممارسته للعبة التنس ، مما أدى الى امتعاض بعض أقرانه الأدباء من هذا الاسراف فى حب الظهور ، الذى مهد - فى أغلب الظن - لفن العناية لنجوم هوليوود ، ولفن الالاحاح الذى أتقنته الاعلانات الحديثة ، والذي قد يعود بنتائج عكسية اذا شعر النجم أو الكاتب بالاكثاب لضالة ما تردده الصحف عنه ، وعن توافهه .

ومن الغريب أن تولستوى عندما بدأ كتابة يومياته لم يقصد بذلك اذاعة جميع أخباره ، ولكنه كان يقصد ، كما ذكر فى استهلال مذكراته فى معرض حديثه عن كيف بدأ تدوين هذه اليوميات وهو فى سن التاسعة عشر : « اننى لم أدرك قبل هذا العهد أهمية تدوين أحداث حياتى يوما بيوم ، ولكنى الآن وأنا أنمى ملكاتى ومواهبى ساستعين باليوميات لتتبع كيفية نموها ، وستضم هذه اليوميات دستور حياتى ، وتكشف عن تطلعاتى للمستقبل » ، وهكذا أدرك تولستوى منذ حداثة أن الحياة « مسألة جدية » ، ويجب أن نحياها وفقا لهذا المعنى . وكان يلون بها يوما بيوم كشف حساب لما أنجز ، ولما عجز عن انجازه ، ووصف نفسه بأنه شخصية استثنائية فرضت عليها مهمة استثنائية ، ولم ينس الاعتراف بنقائصه

(*) exhibitionism - وتترجم أيضا الى الافتضاحية .

التي يعدها بعض نقائص الجنس الروسى عن بكرة أبيه ، كالافراط والافتقار الى الحكمة وعدم تقدير قيمة الوقت ، والتسبيب ، ومن ثم ابتكر وسيلة لضبط أفعاله اليومية ، حتى لا تضيع أية ثانية من وقته هباء . واعتقد أن اليوميّات ستساعده على وضع برنامج لاستكمال ما ينقصه من معارف وقدرات . ولا شك أن اليوميّات حافلة بالثرثرة ، التي لا زمت تولستوى طيلة حياته ، وليس فى فترة صباه أو شبابه فحسب . وفى شيخوخته ، شاعت نعمة جديدة هى الحظ من نفسه والاستهزاء بها ، والمبالغة فى ذكر أحداث مخجلة لعل أكثرها لم يحدث بالفعل ، وكأنه يريد أن يثبت أن جميع الأحداث التي تخيلها ورواها فى رواياته وحكاياته قد حدثت له بالفعل ، وأن شخصيته جامعة لكل ما يحدث فى روسيا ، ولعل أكثر ما آله فى اللحظات الأخيرة من حياته ، أنه لم يكون ثانية بشانية ما جرى له عندما اقترب من الموت وفارق الحياة !

وثمة نعمة أخرى بدأت تتردد بعد بلوغه سن اليأس ، وكان فى الخمسين من عمره . اذ كان يظن أن أمثاله ممن يتمتعون ببنية قوية وقدرات ذهنية فذة لن يعرفوا هذه السن . هذه النعمة هى اتجاهه الى الخوض فى المسائل الميتافيزيقية الفطرية التي حلدها لنا فى يومياته تحت عنوان « مسائل مجهولة فى ستة بنود » !

(أ) من أجل ماذا أعيش ؟

(ب) ما هو سبب وجودى ووجود الآخرين .

(ج) ما هى الغاية من وجودى ووجود الآخرين .

(د) ما هو معنى ما اشعر به داخل بوجود فاصل بين الخير والشر ، ولماذا وجد هذا الشعور ؟ .

(هـ) كيف ينبغي أن أعيش ؟

(و) ما هو الموت وكيف أنقذ نفسى ؟ .

وظل السؤالان الأخيران يطاردانه حتى لفظ أنفاسه ، ولم يعد يرضى عن أية اجابة ، ولم تعد هناك محسوسات تشبع أحاسيسه ، ولم يعد الفن قادرا على تمكينه من التحليق فى أفاق عالية ، وضعفت ثقته فى قدرات العقل ، وفيما باستطاعته أن يزوده به من معارف عن الحياة والموت على السواء . وأدرك

الحاجة الى رب يحتمى به من هذه الهواجس ، ولكنه لم يعثر عليه داخله • وظن أنه باذرائه لنفسه ولما يعرف من أمور دنيوية سيتمكن من تحقيق الخلاص • ولكن أنى لأمثاله من الشكاك أن يحصلوا على ايمان فوري بعد كل ما انتابهم من شكوك ، وبعد أن شطح خيالهم بعيدا • وكأنه يتصور الايمان أحد الفلاحين الذين يعملون فى ضيعته ، والذين يدينون له بفضل اعتاقهم • ونسى وجود بذرة للايمان بداخله • فليس من السهل التشبه بالقديس فرنسيس الأسيزى ، مع تناسى المقومات التى ساعدته على بلوغ أقصى درجات اليقين بوجود الله •

وكعادته رأى حل هذه المشكلة فى الانكباب على دراسة كل ما يقع بين يديه من كتب دينية ، وبدأ يركع فى الكنائس أمام الأيقونات بعد أن كان يسخر منها ، وتعلم العوم والحجيج الى الأديرة ، وحاول زهاء ثلاث سنوات أن يتحول الى متعبد يؤمن بكل ما عجز عن الايمان به طيلة ثلاثين سنة • ولم يعد مستغربا أن تفشل هذه التجربة ، بل وأن تنقلب الى ضدها ، بعد أن اكتشف دور الكنيسة فى تزيف العقيدة الصحيحة •

فلعل الحل اذن عند الفلاسفة ؟ ، أو عند أصحاب الأديان الأخرى • ولكنه لم يعثر عندهم على اجابات تروى غليله • فهم مثله من المستفهمين الذين يكثرون التساؤل ، ونادرا ما يهتمون الى حلول ، وكان قد بلغ الستين عندما اتجه الى الطرف المقابل للحكماء وأدعياء الحكمة ، أى الى البسطاء الذين يؤمنون بفطرتهم ، لأن النظريات لم تفسد عقولهم ، وربما حالقهم الحظ فلم يعرفوا ما تعنيه كلمة العقل ؟ انهم الكادحون الذين لم يعرفوا الشكوى من الزمان ، أو الذين وصفهم يرم التونسي عندما وصف الفلاح المصرى بانهم المطمئنون أصحاب القلوب « المرتاحة » ، أولئك الذين لا يعرفون الموت الا عندما تقع الواقعة • ولا يملأون الدنيا ضجيجا بمهاتراتهم ونظرياتهم بفضل ما لديهم من بساطة مقسمة (٢) ، أو أرواح مقسمة تساعدهم على الانحناء أمام النازلات • فأغلب الظن أنهم يعرفون شيئا ما قد غاب عن فطنة أصحاب الحكمة عوضهم عن غياب العقل ، وجعلهم يتمتعون بالحظوة فى ميدان الروحانيات • فطريق حياتهم اذن هو الطريق الصحيح ، ومن ثم فبمقدورنا

أن نلمح النور الالهي يشع من عيونهم ومن جلدهم (بفتح الجيم) وصبرهم على كل ما يصيبهم من محن ، نعم لقد أدى ارتماؤنا في أحضان المعرفة الى ابتعادنا عن المنبع الحق للنور ، انه القلب . وأخيرا اكتشف تولستوى انه لن يتعلم كيف يحيا حياة حقة الا اذا اقتدى بهم ، وتعلم منهم فن الصبر والاستسلام للحياة مهما كانت خشونتها ، وأيضا الترحيب بالموت رغم فظاظته .

وقرر تولستوى الاقتداء بهؤلاء البسطاء والابتعاد عن جميع المظاهر الخداعة التي ابتلى بها طيلة سنوات حياته السابقة عندما كان يرتدى أردية السادة التي استعاضها بارتداء الزى القروي (السمق) وتغلى عن تناول الأطعمة الفاخرة ، ولم يعد يعبأ بالجلوس ساعات طويلة في مكتبته الجافلة ، وتعلم الزهد والقناعة واستعمال الآلات الزراعية البدائية ، ودعا الفلاحين الى قصره وتظاهر أمامهم بأنه نسي كل ماضيه ، وأنه لم يعد من الآن فصاعدا يزيد عن مجرد فلاح يتناقش معهم في القضايا التي تشغل باله وبألمهم كقضية وجود الله ودوره في الحياة واستفاد من أحاديثهم بتطعيم انتاجه الأدبي في هذه المرحلة الأخيرة بلمحات وعبارات صادقة حية دالة على احاطته التامة بكل ما يجري في عقول البسطاء .

وأعجب كثيرون بهذه الخطوة باستثناء دوستويفسكي الذي قال في معرض حديثه عن شخصية ليفن التي تمثل هذه النزوة التولستوية : ان أمثال ليفن قد يعيشون وسط عامة الشعب عدة سنين ، ولكنهم لن يصبحوا أبدا من عامة الشعب . فليست هذه النقلة من الأفعال الخاضعة لارادة الانسان أو قراره ، فلا يكفي أبدا أن يلجأ الكاتب الى صومعة كما فعل الشاعر الفرنسي بول فيرلين ، ويطلب من الله أن يمنحه القدرة على التحلي بالبساطة (*) ، ولا تتحقق هذه النقلة بتغيير الزى أو نوع الطعام والمشروبات ، فليس بمقدور العبقري أن يتنازل عن كل مواهبه وقدراته بمجرد جلوسه وسط عبيده السابقين ، وكان الفاصل العقلي والوجداني الذي يفصل بينه وبينهم ليس من المؤثرات التي يجب أن يعمل لها كل حساب .

وليس من شك أن خطوة تولستوى قد أحدثت في معظم الأحيان نتائج عكسية ، ونحن لن ندهش اذا عرفنا أن الفلاحين

Mon Dieu, donne moi de la simplicité.

(x)

كانوا يسخرون بينهم وبين أنفسهم من هذا الرجل الغريب
الاطوار الذى أقدم على فعلة غير مألوفة • ناهيك بما حدث
لزوجته وأبنائه الذين انزعجوا مما فعله تولستوى ، وقالت
له زوجته متعجبة : لقد كنت تقول لنا ان مصدر قلقك وتعاستك
هو افتقارك الى الايمان • فلماذا لا تشعر الآن بالاطمئنان بعد
أن اكتسبت هذا الايمان ، ان صح انك اكتسبته بالفعل •
وكانت محقة • فقد ازداد اضطرابه وازداد اعترافه بالندم
على أخطاء خطاياه ، ربما كان معظمها من صنع خياله ، وكأنه
يريد التشبه بالمسيح أو آباء الكنيسة على أقل تقدير •

وربما رجع اصرار تولستوى على هذا التحول الى صلابه
ارادته وشدة وثوقه من عزيمته ، وقدرته على تسيير حياته
ومعتقداته وفق مشيئته ، مثلما يحدث عندما يروض جواده
الشرسة ، ونسى أنه بفطرته انسان لا يعرف الرضا ولا القناعة •
وكانت أخطر خطوة أقدم على خطوها هى تنكره لماضيه وسخريته
من الروائع التى خلدت اسمه ، وتصوره انه آتى بفلسفة
جديدة للفن تتضمن تصورات منفرة عجيبة كالاستهزاء بالمؤلفات
الخالدة لبيتهوفن ، وهجاء شكسبير ، ومن الغريب أن يلقي
هذا الاتجاه ترحيبا من كثيرين ، وبخاصة عندما طالب بفرض
رقابة على ما يكتب أو ينشر ، وازداد الاعجاب به بعد وفاته
بعد أن لاقت بعض معتقاته فى الزهد والتكشف ترحيبا عالميا
أيدته بعض الأحداث كانسحاب روسيا من الحرب العالمية الأولى
بعد معركة برست ليتوفسك وظهور غاندى فى الهند ودعوته
الى المسالة وعدم المقاومة ، وتأيد كاتب كبير مثل رومان رولان
للكثير من أفكاره واصداره بياننا يستنكر الحرب ويطالب
بالغاء عقوبة الاعدام •

وباختصار لقد ظهرت حركة تأييد كبرى لأهم دعوة دعا
اليها تولستوى وهى الاستجابة لنداء القلب وعلم المبالاة
بما تفرضه الحكومات ، وكانت ابعاد النتائج أثرا تأييده لما قاله
المفكر الفوضوى بورودون عن اعتبار الملكية الفردية سرقة ،
وأنها أصل كل بلاء وشر ، وأنها ستكون سببا فى اندلاع
الصراع بين من يملكون ومن لا يملكون ، أو بين « الدوات »
و « الدون » ، وأنها سبب ازدياد سلطان الحكومات وتدخلها
فى شئون المواطنين ، وتبرير الحركات الاستعمارية ، والاستناد
الى القانون الوضعى فى حماية جميع هذه المساحات غير

المشروعة ، ولا يختلف المؤرخون كثيرا في الاعتقاد بأن بعض كتابات تولستوى ضد الأوضاع الانسانية القائمة في العالم وفي روسيا بالذات هي التي مهدت لاندلاع الثورة البلشفية ، وان كان تولستوى لن يرضى عن كل نتائجها ، وعن الفظائع التي ارتكبت باسمها ، ولا بأس من أن تنسب اليه النتائج الحميدة وحدها !

وما أشبه تولستوى بسافونارولا الراهب الشهير في عصر النهضة الإيطالية ، الذي تبني هو الآخر مبدأ علي وعلى أعدائي يارب . فمادام الأساس الذي استندت اليه الحضارة فاسدا ، فان البشرية لن تخسر شيئا اذا تحطمت هذه الحضارة بخيرها وشرها . علي أن تعي الدرس وتبدأ من جديد ، وتتجنب الوقوع في نفس الأخطاء التي ارتكبت في حق الحضارة الزائلة ، وأن تعي كل الأسس التي جمعها تولستوى في كتبه الوعظية التي أراد بها تهذيب العالم ، والدعوة الى مسيحية حديثة ! مسيحية تولستوية تمثل الأديب عندما يتناسى دوره الأصلي ، ويتحول الى نبي يدعو الى عقيدة جديدة ، أو الى منافس لكبار المفكرين في ابتكار النظريات ووضع الأنساق الفلسفية . فبعد أن اكتشف أن مصدر الشر والخطيئة هو البوالة والدين والفن والحضارة والملكية الفردية والزواج ، فان العلاج بات ميسورا للغاية . فعليكم أن تتخلصوا من أصل هذا البلاء وجميع هذه الأوصاب ، ويكفيكم اشاعة المحبة بين البشر وانشاء مملكة الله علي الأرض بدلا من انتظار انشائها في السماء . وما أسهل تحقيق هذا البرنامج ؟ فيكفي أن يتخلص الأغنياء من ثرواتهم التي سببت التعاسة لهم ولغيرهم . وعلى المثقفين أن يتخلصوا من غطرستهم ومن أبراجهم العاجية ، وأن يمتزجوا بأبناء الشعب الذين يمثلون نقاء الفطرة وطهارة الأفئدة ، وآلا يصدقوا ما يقال عن أن رسالة الفن ، كما قال أرسطو هي تطهير نفوسنا من المشاعر الضارة والانفعالات الخبيثة !

ولعل كتابه الشهير ما هو الفن ؟ قد شطر المفكرين والفنانين الى شطرين : فهناك فريق مؤيد ومؤمن بكل ما قاله هذا الكاتب العظيم الذي بلغ الكمال في آياته الروائية الكبرى ، وفريق رافض للشطحات التي وردت في هذا الكتاب ، وترددت مرارا بعد ذلك في مقالات صغرى أو في مقدماته لبعض ما ترجم من أدب أجنبي الى اللغة الروسية .

ولاحظ تولستوى فى هذا الكتاب الذى ظهر ١٨٩٨ أى عندما بلغ السبعين من عمره أن السمة الأساسية لأية نظرية فلسفية كبرى أنها تعمم مجالا واسعا من الأفكار المهمة بحيث يستطيع شرحها لصبى ذكى فى الثانية عشر من عمره فيما لا يزيد عن ربع الساعة ! ولا أدرى مدى تقبل الفلاسفة لمثل هذا المفهوم ، ويضرب مثلا يقول فيه انه لو افترضنا أن غلاما خرج للنزهة ورأى ثورا مقبلا عليه فشعر بالهلع ، وبعد أن وصل الى داره حكى قصة ما حدث له ، وكيف أقبل الثور عليه وخفض من رأسه ونظر اليه شذرا ، وكيف اضطر الى الهروب وتعثرت ثم استعاد توازنه ، وتسلق مرقى وشعر بالغبطة لنجاحه فى الهروب ، وإذا أقدم الصبى على رواية هذه الحلوته لوالديه ، فتأثرا بمشاعره وشعرا شعورا مماثلا لشعوره ، فإنه يكون قد أبدع عملا فنيا ! • وأيضا اذا افترضنا أنه لم ير بالفعل أى ثور ، ولكنه تخيل كيف سيشعر اذا بوغت بشور من الثيران ، واستعاد تذكر هذه المشاعر المتخيلة ، ثم روى الحكاية لوالديه فشاركاه نفس ما شعر به من شعور ، فإن هذه التجربة تحسب أيضا من الأعمال الفنية •

أما اذا تصادف أن انحشر شخص ما فى غرفة مزدحمة ، وداس على الاصبع الكبير لقدم احدى السيدات فدفعها الى التوجع من الألم وتأثر الآخرون بمشاعرها ، فإن هذه التجربة تخرج عن نطاق مفهوم الابداع الفنى (لماذا ؟) لأن ما يترتب عليها من مشاعر كان تلقائيا ، وحدث فى نفس اللحظة التى وقعت فيها الواقعة • أما اذا تكررت التجربة ، دون أن يمسه حذاؤه اصبع قدمها الكبير ، وخطر ببالها التظاهر بأنه فعل ذلك ، وأرادت استغلال هذه الفعلة المصطنعة لاشراك جلسائها فيما شعرت به من ضيق ، واستعانت بصوتها وايماءاتها ، فإننا نحسب هذه التجربة ضمن الأعمال الفنية • ويعتمد حكمنا على كيفية تعبيرها بالصوت والايما ، فاذا نجحت فى التأثير فى مشاعر الآخرين ، اعتبر انجازها عملا فنيا ، واذا فشلت ايماءاتها فى تحقيق مقصدها ، كان معنى ذلك الاخفاق فى محاولة ابداع عمل فنى !

وهناك هدف يعتقد تولستوى أنه يتحقق عند من يتلقون العمل الفنى الواحد وهو التقاء شعورهم واتحاده ، اذا لم يكن هناك عداء بين جمهوره المتلقين ، أو شعور بالاغراب بينهم ، وهو

توحد شعورهم ، وزوال الاختلاف بين المشاعر الفردية التي كانت سائدة قبل تلقي العمل الفني . ويحدث ذلك عندما يستمعون الى احدى الحكايات أو يرون عرضا مسرحيا ، أو ربما مشاهدة صرح من صروح العمارة . والموسيقى غنية بالأمثلة المؤيدة لهذا التصور . وتسود البهجة الجموع التي توحد بينها تجربة تلوق العمل الفني واستحسانه ، والتي تؤمن بقيمة الفن كوسيلة للقضاء على تنافر المشاعر ليس بين من يحضرون الحفل الموسيقي أو العرض المسرحي فحسب ، وإنما بين البشر أجمعين اذا اعتقلوا أن العمل الفني قادر على تحقيق ذلك (آمين) .

وتستند هذه النظرة على ما يجرى داخل الحفل الموسيقي . فكما تتناغم السطور اللحنية ، ويتحقق نوع من الانسجام بين الآلات الموسيقية بمختلف طبقاتها وألوانها ، والا سمي الأداء نشازا ، كذلك ، الحال بين جمهور المستمعين . ويعد المؤلف الموسيقي قد نجح فى تحقيق مهمته اذا عرف نوع النغمة التي يستعملها فى لحنه ، وعرف مدى ارتفاع طبقتها ، ومتى يتدرج فى الارتفاع أو الانخفاض ، ومن هنا نشأت أهمية الشكل الفني .

ولا يؤيد تولستوى ما يقال عن استناد العمل الفني على مهارات الصنعة . فلو صح ذلك وجب اعتبار المهارة فى أى نشاط انساني فنا ، ولغدت الألعاب الرياضية وممارسة بعض الحرف فنونا ، غير أننا لا نعتبرها كذلك ، لأنها لا تؤثر فى مشاعرنا ، وتوفق بينها لو كانت متنافرة . ولما كانت مشاعرنا تؤثر فى أفكارنا ومعتقداتنا وأفعالنا وجميع جوانب حياتنا ، لذا يتوجب انتباه المسئولين الى قيمته وأهميته فى دفع عجلة التقدم ، وضرورة منحه مكانة مرموقة الى جانب العلم .

ورغم وفرة المراجع التي استعان بها تولستوى عند وضع كتابه ما هو الفن ؟ ، الا أنه قد اكتفى بالتركيز على الصور الدنيا من الأعمال الفنية ، أى التي ربما ناسبت مستوى الأطفال المستجدين فى تلوقه فحسب ، ولعله أدرك أن الأعمال الفنية الكبرى لابد أن تكون ماثار خلاف عند متلقيها . ونادرا ما يتوقع الفنانون النابهون الذين أبلعوا شوامخ فنية حلوث اجماع من متذوقي أعمالهم ، ولعلهم يخشون هذا الاجماع لأنه سيذل على مدى مستوى هذه الأعمال ، بل ويعتبرون تنوع

الأحكام وتعددتها من دلائل عظمة إبداعهم ، لأن كل متذوق يراه من منظوره الخاص ، ومن مستوى ثقافى لا يلزم أن يتماثل هو ومستوى مبدع العمل الفنى .

وقبل أن يفاجئنا تولستوى بهذه الآراء الغربية التى استعار فكرتها الأساسية من نظرية الفكر الفرنسى أوجين فيرون ، ولم يكن يدرك احتمال انحراف نظريته وانتهائها عند هذه النتائج العجيبة ، نشر كتيباً آخر سماه « ماذا علينا أن نفعل ١٨٨٤ - ١٨٨٦ » وشن فى هذا الكتيب حرباً شعواء ضد الفن والعلم على السواء ، وهاجم الشعار الذى ساد أوروبا - وفرنسا بوجه خاص - فى هذه الحقبة ، والذى ينادى بأن العلم للعلم والفن للفن .

وقال : « أرجو ألا يظن اننى أهاجم العلم أو الفن فى ذاتهما لأننى أرى لهما نفس أهمية الخبز والماء ، بل ولعلمهما أكثر ضرورة عندما يمثلان العلم الحق والفن الحق ، وعندما يسعى العلم للبحث عن الحقيقة الفعلية للبشر ، والفن الحق تعبير يعرفنا الطبيعة الحققة للبشر » . ويعترف بما يعانى به الفنان وما يبذله من تضحيات ، لأن المشتغلين بالمسائل الروحية يدفعون ثمنها باهظاً فى سبيل أداء رسالتهم ، باعتبارهم يسعون لخير البشرية ، وينوبون عن الآخرين فى هذا السعى ، ويصححون لهم مفهومهم الخاطيء عن الفن كوسيلة للترفيه وقتل الوقت . ويهاجم من يتباهون بإبداع أعمال غير مفهومة للكافة ، وكأنهم يظنون أن أعمالهم ستكسب أى قيمة فنية بغیر رضا هذه الكافة ، وهل يظن أن عملاً فنياً لا يفهمه تولستوى أو يتذوقه من أول تجربة تذوق جدير بالبقاء ؟ فإذا كان تولستوى لم يفهمه ، فبالله عليكم من سيفهمه ؟ . وأعلن الحرب على من يبدعون هذه الأعمال دون مبالاة بقيمتها الحقيقية ، ما دامت لا تتصف بالأوصاف التى حددتها للعمل الفنى المدرسى ، أو العمل الفنى فى مستوى صعبى فى الثانية عشر . وهذا مسلك متوقع من انسان لم يتعاش مع حركة الفن المزدهرة فى القرن التاسع عشر ، صحيح أنه عزف بعض صونات بيتهوفن الباكورة للبيانو ، ولكن هذا لا يعنى أن مستواها الفنى أرقى من مستوى صوناتاته الأخيرة ، أو أن رباعياته الوترية الناضجة التى كانت بمثابة وصيته الأخيرة للعالم ، والتى رسمت اتجاه التقدم الموسيقى حتى الآن ،

خزعبلات من صنع دجال أو نصاب يرتزق من سفاهة المتلقين ،
لأن الشرط الأساسي لتقييم العمل الفني لا ينطبق عليها .
ولا أظننا نرضى عن حكمه على فاجنر الذى حضر بعض عروضه
الأوبرالية متأخرا ، واضطر الى مغادرة المسرح قبل انتهاء الفصل
الثانى .

وكما قال رومان رولان الذى كان من أعظم المعجبين
بتولستوى : ان مثل هذه الأحكام غير مستغربة من شخص لم
تكتمل ثقافته الفنية ، وأمضى ثلاثة أرباع حياته فى قرية
صغيرة ، ولم يسمع فى عالم الفن التشكيلى عن أمثال مونيه
وسيزان ممن عاصروهم ، بل اكتفى باقتناء لوحات دارجة لبعض
المصورين المغمورين .

أما شكسبير فقد ألف كتابا كاملا لاثبات عدم أحقية
نسبته الى الأدب . فماذا كان يريد هذا الرجل ؟ ان تتحول
الموسيقى الى أناشيد للأطفال والاكتفاء بخرافات لافوئتين .
ولعل الأوفق لكل من ينوى قراءة تولستوى والاستمتاع بفنه
أن يرجى الاطلاع على نظرياته الى ما بعد ، مثلما فعل
هو بالذات ، أو يعزف عن نشرها فى حياته كما فعل
دوستويفسكى ، ولابد أن نلتمس لهما العذر اذا لمحا من خلال
كتابتهما تلميحات للترويج لنظرية فكرية واجتماعية كانت
تشغل بالهما ، لأن الأديب مفكر ، ومن ثم لن يستغرب احتواء
نتاجه الأولى على فكر . ولكن القضية الأساسية تتركز فى
كيفية تقديم هذا الفكر . ومن المعترف به أن دوستويفسكى
كان الأنجح فى هذا المضمار ، لأنه لم يشعرك البتة بالانقسام
بين فكره وابداعه الفني . والأمر بالمثل فى حالة روائع
تولستوى الكبرى التى بنى عليها مجده الفني ، ولكنه بعد
بلوغه السبعين تغير كما ذكرنا تغيرا جذريا ، وجعل الأدب
فى خلسة معتقداته ومذهبه الجديد الذى يسميه بعض الكتاب
« المسيحية التولستوية » . ولا شك أن هذه المرحلة تعتبر
نموذجا للنكوص الأدبى .

ربما طالت هذه المقدمة التى حاولت أن لا أكرر فيها أى
بيانات سيتناولها الكتاب بإفاضة ، واذا شعر أحدكم بالملل
« فلدننى فى رقبة صديقى المرحوم يحيى حقى » . ولابد أن
اعترف بأننى مازلت مترددا فى الانتهاء الى رأى قاطع عن مدى
تأثره بهذين الكاتبين العظمين . فلهذه الأولى تبدو الفروق

واضحة جلية بينه وبينهما ، فهو لم يؤلف روايات ضخمة كتلك
التي اشتهر بها • كما أنه لم يحاول وضع مذهب اجتماعي
أو سياسي • وليس لديه شغوص يمكن مقارنتها بالشغوص
الخالدة عند دوستوفسكى بالذات ، ولكنه اذا كان لم يتأثر
بما لدى دوستوفسكى من قدرة فذة على التغلغل فى النفس
الانسانية ، أو افتتان بالشخصيات الشاذة وما ترتكب من أفعال
بعيدة عن المألوف ، الا أنه كان عاشقا للتاريخ ، ولتاريخ مصر
والعرب بوجه خاص ، مما يقربه أحيانا من تولستوى ، وإن
كان لم يتمثل معه فى الألام بالمعارك الحربية ومطاردة الأعداء
فى حرب القرم ، ولم يكن لديه أرشيف كبير يجمع أهم الوثائق
التي رجع اليها عند تأليف سفره الحرب والسلام • وفى
اعتقاده أن يحيى حقى كان سيعترف بهذه الحقائق • إذ كان
الرجوع الى الحق من أهم فضائله ، وهذه الاختلافات التي
أشرنا اليها لا مناص من وجودها ، ولكن يحيى حقى تأثر بهذين
الأديبين وبالأدب الروسى بوجه عام ، الى جانب تأثره بالأدب
الأوروبى فى بعض النواحي شديدة الأهمية مثل انسانية الأدب ،
وعدم الشعور بازدراء الانسان البسيط المغلوب على أمره ،
ونفوره من الاعجاب بالشخصيات المرفهة التي تحيا حياة
صالونية ، ولها مغامرات تصلح للعروض السينمائية • فقد
ترك هذه الناحية لغيره من الكتاب من رواد الأندية ، ولن
يتباهون بمغامراتهم الغرامية ، وعلاقاتهم السياسية والصحفية ،
وبالنجوم الالامعة التي ستتألق عندما تتقمص من رسم من
شخصيات نمطية •



دوستویلسکی

نهيد لطبعة ١٩٨٠

هذا كتاب من تأليف أحد البراعم . ولقد كتب على غرار ما يحدث في كتب البواكير ، أى كمجرد خضوع للضرورة . اذ كنت مقتنعا بأن تولستوى ودوستويفسكى يتربعان على قمة عالية فى فن الرواية ، وأن تفوقهما يجر فى أذياله بعض نقاط تمس الأدب الغربى فى شموله ، ويشير تساؤلات حول مدى انتماء الرواية الروسية الى هذا الأدب ، بالاضافة الى ارجاع ما يعود - حتما - من تفضيل أحد الكاتبين على الكاتب الآخر الى ميل فلسفى وسياسى شامل . ولقد تأثرت تأثرا كبيرا بهاتين القضيتين ، وألفت هذا الكتاب مشاركة منى للآخرين فى هذه الحماسة الضرورية .

والآن وبعد أن مر واحد وعشرون سنة ، فاننى مازلت خاضعا لمثل هذا الاقتناع ، وان كنت الآن أقدر على زيادة ايضاحه . فما برحت ضخامة مبدعات تولستوى ودوستويفسكى لم تضاهى ، كما أعتقد ، وان وجب الاعتراف بما فى آية بروست العظيمة (*) من ذكاء وحدة بصيرة سيكلوجية وكشف فلسفى ، وهى مزايًا تجعله محورا لا غنى عنه عند تصنيف مبدعى الرواية . ولقد تحدثت اس . اليوت عن كيف اقتسم دانتي وشكسبير عالمنا . ويبدو فى نظرى مارسيل بروست ممثلا لهذا الرأى ، لأنه عرف قدرا كبيرا من الشرور يتمثل هو وما عرف دانتي صاحب الكوميديا الالهية . ولم يكن نصيبه من الجلال والموسيقى بأقل مما جاء فى مسرحيات شكسبير الأخيرة .

وفضلا عن ذلك ، فلو أننى أعدت كتابة هذه الدراسة ، لما كان من المستبعد أن أبين وجود امكانات - وان كانت نادرة ومهوشة - للتطابق بين العالمين المتضاربين لتولستوى ودوستويفسكى ، مما يصعب أحيانا التفرقة بينهما . ويخطر ببالي فى هذا الشأن فرانس كافكا الذى تساوى

كتاب موت ايفان اليتش (لتولستوى) وكتاب رسائل من العالم السفلى (لدوستويفسكى) فى الهمهما لرؤياه . وأثبتت ميلودراما الجريمة والعقاب (لدوستويفسكى) أنها لا تختلف فى أثرها على النهوض بفكره من كتاب مدينة الجليد لتولستوى . وأود أن أشيد بوجه خاص بمدى دين كافكا لما سبقه من آثار عبقرية عند هذين الروسيين .

وبعد أن ترجم كتابى الى لغات أخرى ، أثار الكثير من النقاش . واستفدت من نقادى بطبيعة الحال ، ولكنى ظللت غير نادم على أكثر النقاط اثارة للجدل فى العبارات المجازية التى استعملتها وقصدت بها تحقيق غاية عملية (ولم أهدف منها الى ما هو أكثر من ذلك) كما حدث فى اسطورة المدعى العام التى أوردها دوستويفسكى فى أواخر كتابه الاخوة كارامازوف . اذ كان التشابه بين التحايل القانونى المأسوى للمدعى العام وبعض القضايا الأساسية فى اللاهوت المعارض التى قدمها لنا تولستوى فى مرحلته الأخيرة غريباً وجوهرياً معاً . لقد كان استشعار دوستويفسكى لحركات الروح عند الآخرين شيئاً فذاً من ناحية الدقة والقدرة على الاستشراق . ونحن نعرف كيف اتصفت خواطره عن تولستوى بكثرتها وحدتها معاً ، ولا تترك هذه الخواطر أكثر من آثار غير مباشرة على كتبه المنشورة ، ومن هنا جاءت أقرب الى الحدوس . وبوجه عام ، أستطيع القول بأننى مازلت مقتنعا باستمرار وجود أشياء مجهولة كثيرة عن معرفة كل من هذين العملاقين للآخر ، وعن الضغوط المتبادلة الأثر الذى أحدثته هذه المعرفة التى بدت كأنها لم تترك أكثر من أثر هزيل على منجزاتيهما .

ولم تعد النصوص الأدبية الكبرى تظهر بمظهر الألعاب الكلامية المكتفية بذاتها . انها أشكال للحياة متجسمة فى شخص مؤلفيها فى الحقائق الروحية والفزيائية والاجتماعية للعصر بأكمله . انها ليست مجرد تلميحات داخلية تعسفية أشبه بتلميحات القطط عندما نقيدها فى أسرتها ، ولكنها افصاحات منطلقة خارج الفرد . ويرجع الاختلاف المميز الوحيد لها الى أنها تجرى داخل حجرة مغطاة بالمرايا ، وبها العديد من النوافذ . فقدرة الأدب الكبرى على تغيير وجودنا الشخصى والجماعى ، وعلى إعادة تشكيل تضاريس وجودنا ، واضحة وفى غير حاجة الى بيان . وتتساوى فى هذا الوضوح العملية التحويلية التى أحدثها الأدب العظيم فى الأجيال المتعاقبة من القرون التى استجابت اليه . بيد أن آخر مضدر لهذه القدرة ، ولهذه الطاقة الاشعاعية لتحديد أية إعادة صياغة عن طريق التحليل ، ومن ثم غدت الميزة الكبرى للنقد المفيد – وان كانت محدودة – هى القدرة على

التحدى ومواجهة خفايا المبدعات الكلاسيكية ، وأن تقوم فى ذات الوقت بانصاف هذه الخفايا ، ومنح عملية تجسيما ما تستحق من تقدير . لقد ألفت كتاب « بين تولستوى ودوستويفسكى » لخدمة هذا الالتزام الدائم الاثارة للاحباط والحافل بالمفارقات . وأرجو أن تكون اعادة نشر هذا الكتاب قد جاءت فى وقتها المناسب .

جورج ستاينر

جنيف ١٩٨٠

الفصل الأول

لابد أن يكون الشعور بالحب باعنا للنقد الأدبي ، فالقصيدة أو الدراما أو الرواية تستولى على ألبابنا على نحو واضح ، وإن كان حافلا بالأسرار . وبعد أن ننتهى من قراءة العمل الأدبي نكتشف أننا لم نعد كما كنا عندما بدأنا الاطلاع عليه . وإذا أردنا التشبيه بما يجرى فى مجال آخر قلنا أن من يتذوق إحدى لوحات سيزان تذوقا صادقا يكتشف فيما بعد أنه أصبح يرى التفاحة أو الكرسي بطريقة جد مختلفة عن رؤيته لها قبل ذلك . اذ تنفذ الأعمال الكبرى للفن فى أعماقنا على نحو شبيه بالريح العاصفة التى تقتلع الأبواب وتفتحها على مصراعيها حتى يتقبل ادراكنا ما يحيط به ، وتقلب هذه الأعمال صرح معتقداتنا رأسا على عقب بتأثير قواها القادرة على إعادة تشكيل الأشياء . ونحن نسعى لتسجيل تأثيرها وإعادة النظام الى ما تبعثر من أشلاء فى بيتنا المهتز ونرتبه فى نظام جديد . واعتمادا على شئ من غرائزنا الأولية للاتصال بالآخرين ، فأننا نعمل على تعريفهم بما فى تجربتنا من خصائص وقوى ، ونحثهم على الانفتاح إلينا . وتنشأ أصدق محاولات النفاذ فى أعماق الآخرين التى باستطاعة النقد تحقيقها من محاولة الاستحثاث على هذا الوجه .

ان ما دفعنى الى الافصاح عن ذلك هو اتجاه الكثير من النقد المعاصر الى اتباع طريق مختلف . فكثيرا ما يعمد هذا الاتجاه الى دفن الأعمال التى ينقدها بدلا من أن يمتدحها عندما يركز على المضحكات ومثيرات السخرية والارتباك ، وما يتصف بتعقده . ولا جدال ان هناك قدرا كبيرا من الأعمال الفنية تحتاج الى الدفن لو أريد الحفاظ على صحة اللغة والمعقولية ، لأنها - وما أكثرها - بدلا من أن تثرى وجداننا ووعينا ، وبدلا من أن تكون ينبوعا ترتوى منه حياتنا ، فإنها تلوح لنا باغراء السهولة والضخامة والتحليق عاليا السريع التطاير . بيد أن مثل هذه الكتب تناسب حرفة المعقب الذى يعمل بالحاح الضرورة ، ولا تصلح لفن الناقد المتأمل الذى يعيد خلق ما يقرأ . نعم هناك أكثر من مائة كتاب عظيم ، بل وأكثر من ذلك ، ولكن هذا العدد ليس من الأعداد التى لا تستنفد . فخلافا لما يحدث

فى حالة المعلق الأدبى أو مؤرخ الأدب يتعين أن يعنى الناقد بآيات الأدب وحدها • فليست أول مهامه التفرقة بين الكتاب الصالح والطالح ، ولكن مهمته تتركز على التمييز بين الحسن والأفضل •

هنا أيضا يجنح رأى الحديث الى اتباع نظرة أبعد اختلافا ، بعد أن فقد من تأثير فقدان ركائز النظام الحضارى والسياسى الوطيد الثقة الرصينة التى ساعدت ماتيو أرنولد الى الاشارة فى محاضراته عن ترجمة هوميروس الى « الشعراء الخمسة أو الستة العظام فى العالم » • وعلينا ألا نطرح القضية على هذا الوجه • فلقد غدونا نسيبين ندرك بصعوبة أن مبادئ النقد ما هى الا محاولات لفرض تعاويد مقتضبة للتحكم فى التقلبات الموروثة فى الذوق • فبعد أن ابتعدت أوربا عن احتلال مركز الصدارة فى التاريخ ، أصبحنا أقل تيقنا من الاقتناع بأهمية التراث الكلاسيكى الغربى كركيزة ذات شأن ، وتراجعت أفاق الفن فى المكان والزمان الى موضع يتعدى ادراكنا لموضعها • فلقد نهل من الفكر الشرقى عملان شعريان من أفضل الأعمال تمثيلا لعصرنا (*) ، وكم تبدو لنا أقنعة الكونجو وهى تحقق فى وجوها فى لوحات بيكاسو ، بعد أن حرفت تحريفا مقصودا معبرة عن الغل الكامن فى نفوسنا • فلقد ألفت حروب ومجازر القرن العشرين بظلالها على عقولنا ، ونشأنا وترعرعنا ونحن نشعر بالسؤم من تراثنا •

ولكن علينا ألا نستسلم بعيدا لهذه الظاهرة • اذ تكمن فى تجاوزات النظرات النسبية بذور الفوضى • ويتوجب على النقد أن يذكرنا بحسبنا ونسبنا العظيمين وبالتراث الذى لا يضاهى للملاحم العظمى التى انطلقت من هوميروس ومن جاءوا بعده حتى ميلتون ، وبنفائس دراما أثينا والدراما الاليزابثية والكلاسيكية الجديدة (فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر) ، وبأساطين الرواية • ويتعين أن يعرفنا النقد أنه حتى اذا صح القول بأن هوميروس ودانتى وشكسبير وراسين لم يعد لهم الحق فى الوصف بأنهم أعظم شعراء العالم عن بكرة أبيه ، بعد أن نما هذا العالم ، ولم يعد من السهل تحديد من هو الأعظم – الا أنهم مازالوا يعتبرون أعظم الشعراء فى ذلك العالم الذى انتهلت منه حضارتنا قوتها الدافعة وحيويتها ، وأن عليها أن تصمد حتى لو تعرضت للخطر فى سبيل الدفاع عنه • وبعد أن اصر المؤرخون على الايمان بالتنوع اللامتناهى للمسائل الانسانية ، ودور المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية نزعوا الى استحضائنا على استبعاد التعاريف القديمة ومقولات المعانى الممتدة الجذور فى أعماق التاريخ • فهم يتساءلون كيف نستعمل مصطلحا واحدا للدلالة

على الالياذة ، وأيضا على الفردوس المفقود (ميلتون) ، مع ما بينهما من فاصل زمنى يمتد زهاء ألف عام من الوقائع التاريخية ؟ • وهل ستعنى كلمة تراجيديا نفس الشيء لو استعملت بلا تفرقة للدلالة على انتيجونا لسوفوكليس والملك لير لشكسبير وفيدرا لراسين ؟

وللاجابة عن ذلك نقول ان قدرات الفهم على التمييز وعاداته تمتد الى ما هو أعمق من الزمان وصرامته • فالتقاليد والتموجات العميقة العريضة للوحدة لا تقل حقيقة عن الاحساس بالفوضى والزوابع التى أطلقت العصور المظلمة الجديدة لها العنان • فلنسمى اذن الملحمة بالشكل الخاص بالوعى الشاعرى الذى تتركز عليه لحظة من لحظات التاريخ أو عالم من الأساطير الدينية • فباستطاعتنا أن نعرف التراجيديا (المأساة) بأنها رؤيا للحياة تستمد مبادئها فى المعنى من تذبذب وضع الانسان ، أو مما وصفه هنرى جيمس « بمخيلة الكوارث » (*) • ولن يستطيع أى تعريف من التعريفين تحقيق غايته ، والاتصاف بالشمول ، أو بأنه جامع مانع ولكنهما يثبتان كفايتهما لتذكرتنا بوجود تقاليد عظمى وبوجود همزة وصل تصل بين هوميروس وبيتس واسخيلوس وتشيكوف • ويتوجب على النقد الرجوع الى هذا الاتجاه بعد شعور بالتوقير والاحساس بأن الحياة مستمرة فى تجديد نفسها •

وفى الحاضر ثمة حاجة ملحة تدعو الى مثل هذه العودة • فاذا نظرنا حولنا سنرى ازدهارا لنوع جديد من الأمية • انها أمية القادرين على قراءة الكلمات القصيرة أو الكلمات الدالة على الكراهية والبهرجة ، ولكنهم يعجزون عن ادراك معنى الكلام عندما يتجه الى الحديث عن الجمال أو الحق • ولقد كتب أحد جهابذة النقد الحديث يقول : « كم أود أن أؤمن بوجود برهان واضح للحاجة فى مجتمعنا بالذات أكثر من أى وقت مضى لقيام كل من العالم والناقد بدور هام : انه الدور الخاص باعداد جمهرة القراء ، حتى يصبحوا قادرين على الاستجابة للعمل الفنى ، أى القيام بدور الوسيط (١) » • فعليه أن لا يصدر أحكاما أو ينزع الى الشرح ، ولكن عليه الاضطلاع بدور الوسيط ، اعتمادا على حب العمل الفنى ، بلا شك • ولن تستطيع هذه الوساطة أن تتحقق الا اذا استندت على الادراك المضنى المستمر للفاصل الذى يفصل بين مهمته ومهمة الشاعر • انه الحب الذى يكتسب صفاءه من خلال المرارة • ان هذا النقد يبحث عن معجزات العبقريّة الخلاقة ، ويدرك مبادئ الوجود ويعرض هذه المكتشفات على الكافة ، وان كان يعرف أنه لم يقم بأى دور - أو قام بمعنى أصبح بأتفه دور - فى خلقها الفعلى •

Imagination of disaster.

(*)

(١) نيويورك ١٩٥٥ • R. P. Blackmur : The Lion & the Honeycomb

هذه الخصائص أراها تمثل اتجاهات ما نستطيع تسميته بالنقد القديم للتفرقة - جزئيا - بينه وبين الدراسة السائدة والمعروفة باسم النقد الحديث . ويتولد النقد القديم من الإعجاب ، وأحيانا لا يتمعن فى النص ذاته سعيا وراء الهدف الأخلاقى ، ويرى أن الأدب لا يوجد منعزلا ، ولكنه يقوم بدور المحور فى المسرحية فى علاقته بالتيارات التاريخية والسياسية . وفوق كل ذلك ، فإن النقد القديم يتميز بروحه الفلسفية من ناحية المدى والمزاج ، ويتبع فى تطبيقاته العامة الاعتقاد الذى حدد معناه جان بول سارتر فى مقاله عن فوكنر عندما وصف تقنية الرواية بأنها تردنا « الى ميتافيزيقية الروائي (*) » . ففى الأعمال الفنية تساعد ميثولوجيات الفكر والمحاولات البطولية للروح الانسانية فرض النظام على فوضى التجربة ، وتضفى عليها مظهرا واضح الملامح . وعلى الرغم من عدم انفصال المضمون الفلسفى عن الشكل الاستطائقي ، فإن تضمين المعتقدات أو الخواطر فى القصيدة تتبع فى غايليتها مبادئ خاصة بها . وهناك أمثلة عديدة للفن الذى يسوقنا الى الناحية العملية أو الى الايمان اعتمادا على ما ينقله من أفكار . ولم ينتبه النقاد المعاصرون - باستثناء الماركسيين - دوما الى هذا السبيل .

وللنقد القديم انحرافات أو أوجه نقصه : فهو ينزع الى الاعتقاد بأن أعظم شعراء فى العالم كانوا مرغمين اما الى الازعان لسر الاله أو التمرد عليه . فهناك درجات للنوايا وللقدرة الشاعرية ليس بمقدور الفن الديوى بلوغها ، أو لم يهتد اليها حتى الآن - على أقل تقدير . فالانسان كما يؤكد مالرو فى كتابه صوت الصمت محصور بين محدودية الموقف الانسانى ، ولا محدودية النجوم ، وليس بإمكانه ادعاء القدرة على الحصول على شرف تجاوز حدوده الا عن طريق آثارة العقلية ومبدعاته الفنية ، ولكنه عندما يفعل ذلك فانه يحاكي وينافس القدرات التشكيلية للالهة ، ومن هنا فثمة مفارقة دينية كامنة فى صميم عملية الخلق الفنى . فليس هناك من هو أكثر من الشاعر اقترابا من صورة الاله أو أكثر نزوعا لتحديه بالتبعية . ولقد قال لورنس : « أشعر دائما وكأننى أقف عاريا أمام نيران الله جل جلاله حتى تنفذ من خللى . ويا له من شعور مريع . فلا بد أن يتحلى المرء بالقدرة على التدبى حتى يغدو فنا (٢) » . ولعل هذا الشرط لا ينطبق فى أغلب الظن على مقومات الناقد الصادق .

هذه هى بعض القيم التى أنوى تحميلها لهذه الدراسة الخاصة بتولستوى ودوستويفسكى . اذ يعد الاثنان أعظم الروائيين . اذ تتصف

A la metaphysique du romancier.

(*)

(٧) رسالة من D. H. Lawrence الى Ernest Collings فى ٢٤ فبراير

١٩١٢ . رسائل D. H. Lawrence نيويورك ١٩٢٢ .

جميع الانتقادات - فى الحق - بدجماطيقيتها • ويتميز النقد القديم فى واقع الأمر فى اتباعه صراحة هذا المبدأ ، وبميله لصيغ التفضيل ، وكان فورستر قد كتب يقول : « لا وجود لكاتب انجليزى قد تماثل هو وتولستوى فى العظمة - يعنى قد قدم صورة كاملة لحياة الانسان فى تصرفاته اليومية وجوانبه البطولية • ولم يسبق لأى روائى انجليزى ان اكتشف كوامن النفس الانسانية على نحو ما فعل دوستويفسكى (٣) » • وليس حكم فورستر بحاجة للاكتفاء بتطبيقه على الأدب الانجليزى ، لأنه يحدد الصلة بين تولستوى ودوستويفسكى وفن الرواية فى جملته • على أن مثل هذا الحكم اذا تأملنا طبيعته سنرى عدم امكان برهنته • فلهذا يبدو مقبولا « لأذنا » فحسب • وتتواءم الروح التى نشعر بها عند الاشارة الى هوميروس وشكسبير هى والروح التى نشعر بها فى حالة تولستوى ودوستويفسكى • فباستطاعتنا الجمع فى حديثنا بين الالياذة (لهوميروس) والحرب والسلام (لتولستوى) وبين الملك لير (لشكسبير) والاخوة كارامازوف (لدوستويفسكى) • فالأمر اذن يتسم بالبساطة والتعقيد معا • على اننى اكرر القول بأن مثل هذا الحكم لا يخضع لأى برهان عقلى • فليست هناك وسيلة يمكن تصورها لاثبات خطأ من يضع رواية مدام بوفارى فى منزلة أسمى من أنا كاريننا ، أو من يرى صلاحية مقارنة رواية السفراء لهنرى جيمس من ناحية المكانة والسنبو برواية المسوس لدوستويفسكى ، أو لاثبات افتقار الناقد « للأذن » ، التى تساعد على ادراك بعض المقامات الموسيقية الأدبية الأساسية • غير أن مثل هذا « الصمم النغمى » لا يمكن التغلب عليه اعتمادا على الحجج المنطقية • (فهل هناك من كان قادرا على اقناع نيتشه - وهو من أزعج العقول التى تناولت الكلام عن الموسيقى - بأنه قد زل وأخطأ عندما اعتبر بيزيه أعظم من (فاجنر) ؟! • وعلاوة على ذلك ، فليس هناك ما يدعو الى الأسف » لتعذر برهنة الأحكام النقدية • فلما كانت هذه الأحكام قد خلقت مأزقا للفنانين ، وقدر للنقاد التعرض لجانب من مصير كاساندراس (٤) ، لأنهم عندما يرون الأشياء فى صورة أوضح ، فانهم لا يملكون الوسائل التى تساعد على اثبات صحة رأيهم ، وأنهم بحاجة الى تصديق ما يقولون • ولكن كاساندراس كانت على صواب •

ومن ثم فدعونى أؤكد اقتناعى الذى لا يتزعزع بأن تولستوى ودوستويفسكى يحتلان الصدارة بين الروائيين • فهما يتفوقان من ناحية

(٣) Aspects of the Novel : E. M. Forster (نيويورك ١٩٥٠)

(٤) كاساندراس فى الاساطير اليونانية هى ابنة بريام • ولم يذكر هوميروس أى شئ عن اتصافها بالنبوة • ووصفت بأنها كانت أجمل بنات بريام ، وأنها أول من رأى جثمان مكشور ، بعد اعادته الى داره •

شمولية رؤيتهما والقدرة على تجسيم هذه الرؤية • ولعل لونغينوس كان قادرا على التحدث عن الجلال • ولقد امتلك تولستوى ودوستوفسكى ناحية القدرة على استعمال كلمات اللغة فى انشاء « وقائع » تجمع بين التأثير الحسى والتشخيص ، وان كانت منغمسة فى خضم الحياة وأسرار الروح • ان هذه القدرة هى التى ارتكز عليها ماتيو أرنولد عند اختياره « لاسمى شعراء العالم » ، بيد أنه بالرغم من تفرد أديبينا من ناحية اتساع الأبعاد التى تبين لنا عندما نذكر رقعة الحياة التى جمعت بينها روايات مثل الحرب والسلام وأنا كاريننا والبعث والجريمة والعقاب والأبله والممسوس والاخوة كارامازوف ، فاننا سندرك كيف حقق تولستوى ودوستوفسكى التكامل لازدهار الرواية الروسية فى القرن التاسع عشر • ان هذا الازدهار الذى سأبحث أحواله فى هذا الفصل الاستهلالي قد يبدو أنه يمثل جانبا من جوانب الانتصار فى تاريخ الأدب الغربى • أما الجانبان الآخران فيخصان عهد الدراميين الاثنيين وأفلاطون وعصر شكسبير • ففى هذه الحالات الثلاث خطأ العقل الغربى خطوة الى الأمام وسط الظلمات اعتمادا على حدوسه الشعرية • وفيها تجمع جانب كبير من النور الذى توافر لنا عن طبيعة الانسان •

ولقد ألقت كتب أخرى وسيؤلف العديد من الكتب عن الحياة الدرامية والدور الألعى لتولستوى ودوستوفسكى وعن مكانتهما فى تاريخ الرواية ودور أرائهما فى السياسة واللاهوت فى تاريخ الأفكار • وبعد أن تضخمت روسيا واعتنقت المذهب الماركسى حتى بدت أشبه بالامبراطورية ، فاننا أصبحنا مرغمين على تذكر الطابع النبؤى للفكر عند تولستوى ودوستوفسكى • غير أن الحاجة تدعو عند تناول هذه المسألة الى اتباع نظرة تجمع فى ذات الوقت بين زيادة الضيق والوحدة • فلقد مر ما يكفى من وقت بحيث أصبحنا قادرين على ادراك عظمة تولستوى ودوستوفسكى من منظور التقاليد العظمى • ولقد طالب تولستوى بأن تقارن أعماله بأعمال هوميروس بعد أن تفوقت آيتاه : الحرب والسلام وأنا كاريننا على رواية جويس فى تجسيمها لبعث صورة الملحمة ، وفى إعادة احيائها فى عالم الأدب للتناسق اللونى والأساليب السردية وأشكال الافصاح التى تضاعف استعمالها فى عالم الشعر الغربى بعد عصر ميلتون • ولكن البحث عن لماذا حدث هذا ؟ ، وتبرير الباحث للمكاته النقدية لتعرفه المباشر وغير المتجانس للعناصر الهوميرية فى الحرب والسلام يحتاج الى قراءة تتصف بشئ من الرقة والدقة • وفى حالة دوستوفسكى هناك حاجة مشابهة الى نظرة أكثر تدقيقا • فلقد اعترف بوجه عام ان عبقريته كانت ذات منحى درامى ، وباتصافه فى مجالات هامة بأنه كان أعظم من جمعوا بين النظرة الشمولية والمزاج الدرامى الفطرى منذ شكسبير (وهذه مقارنة ألمح اليها دوستوفسكى ذاته) • غير أنه لم يتيسر تتبع أوجه القرابة العديدة بين

تصور دوستويفسكى للرواية وتقنيات الدراما الا بعد نشر وترجمة عدد لا بأس به من مسودات دوستويفسكى ومذكراته - وهى مراجع سوف أستعين بها على نطاق واسع . فلقد تعرضت فكرة المسرح - كما حددها فرانس فيرجوسن - لحالة من التدهور الحاد بعد ظهور مسرحية فاوست لجوته ، اذا قصرنا كلامنا على التراجيديا . وبدا التسلسل الذى يردنا من حيث أوجه القرابة التى يمكن ادراكها ، الى اسبكيلوس وسوفوكليس وأوريبيد ، وكأنه قد تعرض للتصدع . بيد أن رواية الاخوة كارامازوف لها جذور عميقة تمتد الى عالم الملك لير . وبوسعنا أن نلاحظ فى الرواية عند دوستويفسكى الاحساس المأسوى بالحياة على النحو العتيق فى صورة مستحدثة تماما ، ومن ثم يمكن وصف دوستويفسكى بأنه أحد عظماء الشعراء التراجيديين .

كثيرا ما تستبعد شطحات تولستوى ودوستويفسكى من نظريات السياسة واللاهوت ودراسة التاريخ باعتبارها من شواهد شنود العبقريات أو باعتبارها أمثلة لما يصيب العقول الكبيرة من فقدان للبصيرة . وعندما حدث انتباه جاد الى هذه الجوانب فطن الباحثون الى وجوب التفرقة بين دور الفيلسوف ودور الروائي . غير أنه فى الفن الناضج ينظر الى التقنية والميتافزيقا على أنهما مظهران لوحدة واحدة . فعند تولستوى ودوستويفسكى - كما نستطيع أن نفترض - وعند دانتي ، الشعر والميتافزيقا والنزوع نحو الابداع الأدبى ونحو المعرفة المنهجية يتمان بالتناوب ، وان كانا يبدوان كاستجابة غير منفصلة لضغوط التجربة . وهكذا انصهرت الخواطر اللاهوتية ورؤى العالم عند تولستوى فى رواياته ، وحكاياته ، فى بوتقة الايمان والاقتناع ، ومن ثم يمكن وصف رواية الحرب والسلام بأنها قصيدة تاريخية ، ولكنها تمثل التاريخ بعد تسليط الضوء عليه من زاوية خاصة ، أو بمعنى أصح ، بعد رؤيته من خلال التعتميمية التى أضفتها عليه حتمية تولستوى . وبالمثل فان بوييتيقا الرواية والأسطورة الخاصة بالمسائل الانسانية التى قدمها تبدو مستساغة لفهمنا . ولم يلتفت الى ميتافزيقا دوستويفسكى الا فى وقت متأخر ، ودرست دراسة وثيقة ، واتضح أنها تمثل ارهاصات للمذهب الوجودى الحديث . غير أنه لم يبذل الا القليل من الجهد لفهم كيفية التفاعل بين الرؤى المسيائية والخاصة بسفر الرؤى والصيغ الفعلية لحرفة تأليف الرواية . فكيف اقتحمت الميتافزيقا الأدب ؟ وما الذى حل بكليهما عندما حدث ذلك ؟ . وسنخصص الفصل الأخير من الكتاب لهذا الموضوع ، كما تمثل فى رواياته مثل آنا كاريننا والبعث والمسبوس والاخوة كارامازوف .

ولكن ما الذى دفعنى الى الجمع بين تولستوى ودوستويفسكى ؟ والرّد على ذلك اننى اسعى لبحث منجزاتهما ، وتحديد طبيعة عبقريتهما من خلال ما بينهما من تباين . ولقد كتب الفيلسوف الروسى بردييف يقول : « بالاستطاعة تحديد نمطين ونموذجين للروح الانسانية . فهناك نموذج يميل الى روح تولستوى ، ويميل نموذج آخر الى دوستويفسكى (٤) » . وتثبت التجربة صحة هذه النظرية . وبوسع القارئ أن ينظر اليهما على انهما سيدا الرواية ، يعنى باستطاعته أن يكتشف فى رواياتهما التصوير الوافى الفاحص للحياة . غير أنك اذا ألححت عليه وازددت اقترابا منه ستراه يختار بينهما . فاذا أخبرك أيهما يفضل ولماذا ، سيكون بمقدورك — كما أعتقد — أن تنفذ الى أعماقه ومعرفة كنه طبيعته . والاختيار بين تولستوى ودوستويفسكى ينبىء بما سيصفه الوجوديون بالالتزام ، لأنه يلزم الخيال بالمفاضلة بين تفسيرين متعارضين تعارضا جذريا لمصير الانسان . فاذا استشهدنا ببردييف مرة أخرى سنراه يقول ان تولستوى ودوستويفسكى يمثلان « خلافا لا حل له » يقف فيه تصوران رئيسيان للوجود كل منهما فى مواجهة الآخر . وتمس هذه المواجهة بعض الثنائيات السائدة فى الفكر الغربى التى تمتد جذورها الى محاورات افلاطون ، وان كانت ذات صلة وثيقة على نحو مأسوى بالحرب الأيديولوجية الدائرة فى عصرنا . فالاتحاد السوفيتى يطبع سنويا ملايين النسخ من روايات تولستوى ، ولكنه لم يصدر كتاب المسوس لدوستويفسكى الا فى عهد قريب .

ولكن هل تصح المقارنة بين تولستوى ودوستويفسكى ؟ وهل يزيد تخيل حدوث حوار بين عقليتهما ودراية كل منهما بالآخر عن أكثر من مجرد خرافة من صنع مخيلة الناقد ؟ ان العوائق الأساسية لمثل هذا التوسع فى المقارنة ترجع الى الافتقار الى المادة والتفاوت فى درجة ما هو متوافر منها . فمثلا لم تعد فى حوزتنا الاسكتشات التى رسمت لمعركة انجبارى ، ومن ثم فليس بمقدورنا المباشرة بين ميكلانجلو ودافنشى عندما شغلا بالتنافس على الاختراع . غير أن الوثائق المتعلقة بتولستوى ودوستويفسكى وفيرة . فنحن نعرف كيف نظر كل منهما للآخر ، وماذا عنت آنا كاريننا لمؤلف الأبله . فضلا عن ذلك ، فأننى أشك فى وجود أى تلميح مجازى أو رمزى للمواجهة الروحية بين دوستويفسكى وتولستوى . فى رواياته الرؤيوية . فلم يكن بينهما أى تنافر فى المكانة . اذ كان الاثنان من المردة . ولقد كان القراء فى أواخر القرن السابع عشر هم — فيما

A. Nerville ترجمة L'Esprit de Dostoievski : N. A. Berdiaev (٤)

يحتمل - آخر من رأى شكسبير كشخصية تصلح للمقارنة بأقرانه من مؤلفي الدراما . ولكنه يحتل الآن مكانة مرموقة فى تقديرنا . ونحن عندما نحكم على مارلو أو جونسون أو وبستر ، نضطر الى النظر اليهم من خلال منظار رمادى يحجب عنا نور الشمس الساطعة (يقصد شكسبير) ، ولكن هذا الرأى لا يصح عن تولستوى ودوستويفسكى . فهما يزودان مؤرخ الأفكار والناقد الأدبى بحالة من حالات الاقتران الفذة كالتى نصادفها فى الكواكب المتجاورة المتساوية فى حجمها ، والتى تتعرض للاضطراب من تأثير مسار كل منهما على مسار الآخر ، انهما يستعصيان على أية مقارنة .

وعلاوة على ذلك ، فلقد كانت بينهما خلفية مشتركة . فتصورهما لله وخواطرهما فى النواحي العملية من المتعذر التوفيق بينهما ، ولكنهما كتبا بنفس اللغة وفى نفس اللحظة الحاسمة فى التاريخ . ولاحق بعض مناسبات كادا يقتربان فيها من اللقاء ، ولكنهما فى كل مرة كانا يتراجعان خشية من حدوث بعض الهواجس المندرة ، ووصف الناقد ميرشوفسكى الذى عرف بأرائه الهوائية التى لا يوثق بها - وان كان من الشهود الذين يساعدون على الاستنارة - تولستوى ودوستويفسكى بأنهما أكثر الكتاب تعارضاً :

« لقد قلت متعارضين ، ولم أقل متباعدين ، لأنهما طالما التقيا مثلما تتلاقى الأطراف البعيدة (٥) » .

وسيتسم الكثير مما سيجيء فيما بعد فى هذا الكتاب بالميل نحو التقسيم فى محاولة للتفرقة بين الشاعر الملحمى والشاعر الدرامى وبين العقلانى وصاحب الرؤى ، والمسيحي والوثنى . بيد أن هناك مساحات من التشابه وأوجه القرابة بينهما ، بحيث بدا الخصام بين طبيعتهما وكأنه بالغ التطرف ، وسأبدأ الكلام بعد أن أوضحت هذه النقاط . .

٢

أولاً : هناك الضخامة ورحابة الأبعاد التى صالت فيها عبقريتهما وجالت ، اذ تتميز روايات الحرب والسلام وأنا كاريننا والبعث والأبله والمسوس والاخوة كارامازوف بطولها المفرط . أما موت ايفان اليتش لتولستوى ورسائل من العالم السفلى لدوستويفسكى فانها قصص طويلة أو نوفيلا (بوضع ثلاث نقاط فوق الفاء) تقترب من الشكل الكبير .

Tolstol as Man and Artist : D.S. Merzhkovsky with an
essay on Dostoiivski. (لندن ١٩٢٢) .

ونحن نجنح الى استبعاد هذه الحقيقة ونصفها بأنها من المصادفات باعتبارها من الملاحظات العابرة الدارجة . بيد أن طول الرواية عند تولستوى ودوستويفسكى كان ضرورة لازمة من أجل الأهداف التي سعى الأدبيان لتحقيقها . انها خصيصة مميزة لرؤياهما .

ومشكلة حجم العمل الأدبي مراوغة . غير أن الاختلاف في الطول فحسب بين مرتفعات وزرنج وموبى ديك لميلفل ، وبين الآباء والأبناء لتورجنيف وأوليزس يدفعنى الى الانتقال من النقاش حول التباين فى التقنية الى ادراك ما هناك من اختلاف كامن فى الاستطابقا والمثل . فحتى اذا اكتفينا بالنظر فى الأنماط الأطول من الروايات النثرية ، فاننا سنرى هناك حاجة الى التفرقة . ففى قصص توماس ولف أثبت طول القصة مدى ما فيها من حيوية وامتلاء ، والاختفاق فى التحكم فى المادة الوفيرة ، والتفكك وسط المعجزات المدهشة للغة . واتصفت رواية كلاريسا بفرط طولها ، لأن صمويل ريتشاردسون كان يترجم البناء الملىء بالأحداث والمفكك الاوصال الذى يرجع الى تقاليد البيكارسك (*) الى لغة جديدة ومفردات مختلفة تناسب التحليل النفسى . ونحن ندرك عندما نتأمل الأشكال الهائلة لموبى ديك (لميلفل) ليس فقط التوافق الكامل بين الموضوع وأسلوب التناول ، وانما أيضا أسلوبا فى السرد يرتد الى سيرفانتز . انه فن الاستطراد . وتصور « الرومان فليف » (**) وقصص السرد التاريخي المتعددة الأجزاء لبلزاك وزولا وبروست وجيل رومان القدرة الكامنة فى الاسهاب والاطالة فى جانبين : الأول - الإيحاء بالروح الملحمية ، وكوسيلة لنقل الاحساس بالتاريخ . ولكن حتى فى نطاق هذه الفئة (التى برع فيها الفرنسيون) ، فان علينا أن نفرق بين الصلة بين الروايات المستقلة فى الكوميديا الانسانية (لبلزاك) التى لا تعد بأى حال هى بعينها الصلة بين الأعمال المتتابعة فى سفر مارسيل بروست (البحث عن الزمان المفقود) .

فاذا تأملنا فى الاختلاف بين القصائد الطويلة والقصائد القصيرة ، سنرى أن ادجار آلان بو قد رأى احتمال ضم النوع الأول بعض فقرات مملوطة مملة واستطرادات وجمل غامضة دون أن يفقد هذا النوع مميزاته الأساسية . ومع هذا ففى مقابل ذلك ليس فى مقدور القصيدة الطويلة تحقيق الهدف البعيد عن الوهن : التماسك الذى تتميز به القصيدة الليريكية

(*) من الكلمة الاسبانية *Picaro* بمعنى الافاق وتعنى هنا فئة الرومانسات التى تتناول حياة الافاقين والافغان .

(**) *Roman-fleuve* مسلسل متواصل من القصص ، قد تكون كل منها متكاملة فى ذاتها . ومن أشهر صورها المسلسلات التى تدور حول الحياة الروحية لشخصية واحدة كما هو الحال فى رواية جان كريستوف لرومان رولان .

القصيرة • وليس بإمكاننا تطبيق نفس القاعدة على القصة النثرية • ويرجع الاخفاق الذى صادفه دوسى باسوز الى كونه اخفاق تفاوت • ومن جهة أخرى ، فقد جاء تشابك الأحداث محكما فى دورة قصص بروسست وأيضا فى المنمنمة المتألقة التى أبدعتها مدام دى لافايت : الأميرة دى كليف •

ولوحظت جسامه حجم روايات تولستوى ودوستويفسكى من البداية • وتعرض تولستوى للوم ، وما زال يوجه له اللوم الى الآن للفقرات الفلسفية المحشورة فى رواياته ، ولاستطراداته الوعظية ولعزوفه الملحوظ عن تقديم موضوع روائى أو فكرة روائية ذات نهاية • وشبه هنرى جيمس هذه النوعية بالوحوش الجسسية المفككة الأوصال • وحدثنا النقاد الروس عما اتصفت به روايات دوستويفسكى من طول مفرط ، والذى يرجع غالبا الى أسلوبه المجهد والسعى نحو التألق وتردد الروائى حيال شخصه ، ولأنه كان يكتب وكأنه يعمل حساب ما سيتقاضاه من أجر عن كل ورقة يكتبها • وتعكس رواية الأبله ورواية المسوس مثل نظائرها فى العصر الفيكتورى اقتصاديات المسلسلات • وكثيرا ما أرجع القراء فى الغرب الفضفضة عند العلمين الكبيرين الى كونها سمة روسية تناظر على نحو ما الضخامة الجغرافية لروسيا • ويالها من فكرة حمقاء ، لأنها تتناسى مثلا عليا فى الايجاز مثل بوشكين وليرمنتوف وتورجينييف •

ولو تأملنا هذه الناحية سيتضح لنا أن الاسهاب قد بدا لتولستوى ودوستويفسكى علامة دالة على التحرر ، الذى تميزت به حياتهما وشخصيتهما ، وأيضا نظرتهم لفن الرواية • فكان تولستوى ينشئ أحداث رواياته على لوحة كبيرة تتناسب مع ضخامة بنيانه وتوحى بوجود صلة بين تكوين الزمان فى الرواية وانسياب الزمان فى حركة التاريخ ••••• وتعكس الجسامه عند دوستويفسكى أمانته فى ذكر التفاصيل والنظرة الشاملة التى تحيط بما لا حصر له من دقائق الايماءات والأفكار التى تراكمت وتصاعدت وتلاحمت لصنع الدراما •

وكلما تمعنا فيما حققه الروائيان ازداد ادراكنا مدى التزام أعمالهما فى انجازهما بنفس المعيار •

ومن المعروف أن تولستوى قد اشتهر بحيوية فائقة وقوة جسدية شبهت بقوة الدب • وعرف أيضا ببطولاته وقوة شكيمة وقدرته على التحمل ، أى بفرط الحيوية والمثابرة • وصوره معاصروه من أمثال ماكسيم جوركى كغول يصول ويجول ويدب على الأرض فى جلال يذكرنا بالعصور الغابرة ، وبدا حتى فى شيخوخته فى مظهر قريب من الفانتازيا وبخاصة فى خواطره الغامضة التى وصفت بالزندقة والابتعاد عن المسيحية التقليدية • فعندما اقترب من عقده التاسع كان ما زال محتفظا بمظهره

المهيب ، واستمر يكبد ويجتهد حتى النهاية دون أن ينحنى محتفظا بروحه
العدوانية والأوتوقراطية • وكانت طاقات تولستوى قد بلغت مرحلة شعر
فيها بالعجز عن التحليل أو ابداع أعمال فنية ذات أبعاد كبيرة • وحينما
يقتحم تولستوى إحدى الحجرات أو يتناول أى شكل أدبى فانه يذكرنا
بأحد المردة الذين يحاولون الدخول من بوابة بنيت على مقاس الآدميين
وحدهم • ولتولستوى مسرحية من ستة فصول تدور حول إحدى الجماعات
الدينية (*) التي هاجرت من روسيا الى كندا ، واعتمدت فى تحويلها على
الجمالة التي حصل عليها تولستوى كمقابل لروايته البعث • وكانت
تستعرض نفسها عارية وسط العواصف الثلجية وشرعت فى حرق أكوام
المحاصيل فى تحد ومرح •

وتتضح لنا قوة نزعتة الخلاقة فى كل مناسبة من حياة تولستوى ،
سواء أكان ذلك فى أندية المقامرة أو رياضة صيد الدببة ، أو زيجته الخصيبة
العاصفة أو فى المجلدات التسعين من أعماله المطبوعة ، واعترف لورنس
لفورستر (وكان هو بالذات من شياطين الأدباء) : « بأنه من الميئوس
منه التصارع مع تولستوى الكثير الشبه بعاصفة الأمس التي هبت علينا
من الشرق والتي أغرقت أعيننا بالدموع عندما واجهناها وشعرنا فى ذات
الوقت باصابة أحاسيسنا بالشلل (٦) » •

لقد أعيدت كتابة أجزاء ضخمة من كتاب الحرب والسلام سبع
مرات ، وتنتهى رواياته تولستوى ، وكأن الكاتب العظيم قد أنهاها مجبرا ،
وكان ضغوط الابداع ، أى النشوة السحرية المنبعثة من إعادة تشكيل
الحياة بالاعتماد على الكلمات لم تستنفد طاقتها • وكان تولستوى يعرف
« غتولته » ، ويتفاخر بنبض دمائه وسرعة ضغنه • وفى بعض الأحيان
واللحظات التي شعر فيها بمكانته البطريكية ، تشبك فى معنى الموت
ذاته ، وعجب من صحة ما يقال عن أن الموت حق وأمر لا مندوحة عنه •
وغنى عن البيان أن ما قصده آنئذ كان موته هو بالذات • فلماذا يتوجب
عليه أن يموت ما دام يشعر بوجود ينابيع داخل جسمه لم تتدفق بعد ؟
ومادام وجوده وحضوره مازال مرغوبا - بالحاح - من الحجاج والأتباع
الذين يفدون من كل حذب فى المعمورة الى ياسنايا بوليانا (**) ؟ ولعل
نيقولاس فيدوروف أمين مكتبة متحف رومانسوف كان محقا فى التشديد
على فكرة وجوب البعث الكامل للموتى بالمعنى الحرفى • فلقد قال

Dukhobors.

(*)

(٦) رسالة من T. E. Lawrence الى E. M. Forester فى ٢٠ فبراير

١٩١٤ (رسائل لورنس - نيويورك ١٩٢٩) :

(**) اسم القرية التي امتلكت فيها أمرة تولستوى ضيعة كبيرة •

تولستوى : « اننى لا اشارك فيدوروف فى جميع آرائه » ولكن لا يخفى ان
الفكرة قد استهوتته !

وكثيرا ما يشار الى دوستويفسكى كمثل مباين . فلقد اتفق النقاد
وكتاب السير على اختياره كمثل فريد لقمة المبدعين الذين ارتبط ابداعهم
بالاصابة بعصاب نفسى . وتتعرز هذه النظرة بالصورة التى تتداعى عادة
مع سيرته كسجنه فى سيبيريا ومرض الصرع ومرارة حرمانه ، ومسلسل
الأوجاع الشخصية التى نراها تتخلل جميع أعماله وأيام حياته . وتأكدت
هذه النظرة من اساءة قراءة توماس مان الذى فرق بين جوته وتولستوى
اللذين كانا يتمتعان بصحة تماثل صحة أبطال أوليمبيا وحالة المرض التى
تعرض لها كل من نيتشه ودوستويفسكى .

وفى الحق لقد وهب دوستويفسكى قوة خارقة وقدرة على التحمل
مصحوبة بقدرة مرنة هائلة وبنيان متين يذكرنا بأقوى وحوش خرافات
الأساطير . وساعدت هذه الصفات على حمايته أثناء فترات التطهر فى
حياته الشخصية ، وتخيله للجحيم الذى تعرضت له الشخصيات التى
ابتدعها : ولاحظ جون كوبى وجود جوهر فى طبيعة دوستويفسكى « يتميز
بالخفاء والتصوف يساعده على الاستمتاع بالحياة على طريقة الاناث .
أى حتى أثناء توجعه من الحياة (٧) » . وأشار الى « طفع قوة الحياة »
التي ساعدت الروائى على مسيرة أبطال مبدعاته حتى عندما بلغت حالة
عوزه المادى الذروة ، أو عندما كان يشعر بمنغصات العلة . كما يفرق
كوبى فى آخر الأمر بين البهجة التى اهتدى اليها دوستويفسكى حتى فى
لحظات ضيقة ، والتي لا يصح أن توصف بأنها دليل ماسوخيته (وان كانت
هناك ماسوخية فى مزاجه) . فقد رأى أن هذه الحالة قد نبعت بالأحرى
من اللذة البدائية الماكرة التى تشعر بها نفوس البدائيين من العناد . لقد
كان دوستويفسكى يعيش فى جحيم خال من النيران (*) .

لقد استمر حيا بعد التجربة الموجهة لتنفيذ حكم الاعدام الذى لم يتم
وواجه جماعة ضرب النار . وفى الحق لقد استطاع دوستويفسكى أن يحول
ذكراه لهذه الساعة المريعة الى تعويذة لقوة التحمل ومصدر دائم للإلهام .
واستطاع الاستمرار فى الحياة بعد ما تعرض له من عذاب أثناء فترة
تنفيذ الحكم بالاشغال الشاقة فى سيبيريا ، وألف قصصه ورواياته
الجسيمة ومقالاته الجدلية وهو فى حالة معاناة مالية وسيكلوجية لعلها
كانت قادرة على ازهاق روح أى انسان يتمتع بحيوية أقل من حيويته .
ووصف دوستويفسكى نفسه بأنه كان يتصف بعناد أقرب الى طباع القطط

(٧) Dostoievski : John Cowpy... (لندن ١٩٤٦)

white heat.

(*)

فى مواجهة الشدائد وتقلبات الحياة • ولقد أمضى أيام حيواته التسع وهو يعمل بكامل طاقته سواء صبح ما يقال - أو لم يصب - بأنه كان يمضى الليل فى لعب الميسر أو ساهرا يصارع المرض ، أو متمسولا باحثا عن فاعل خير يرضى تسليفه بعض المال •

ولا بد أن ننظر الى حالات الصرع التى أصابته فى مثل هذا الضوء • وما برحت باثولوجيته وأسباب « المرض المقدس » (الصرع) الذى أبتلى به محاطة بالغموض • والقليل الذى نعرفه عن مواعيد النوبات تصعب علينا قبول نظرية فرويد التى تربط برباط على بين أول نوبة أصيب بها ومقتل أبيه • أما تصور الروائي دوستويفسكى للصرع فمتناقض وملئ بالخفايا وغارق فى بعض المؤثرات الدينية • فلقد رآه كتجربة قاسية ومذلة ، ورآه أيضا فى ذات الوقت كمنحة روحانية يستطيع المرء الاستعانة بها لبلوغ لحظات من الاستنارة القريبة من المعجزة وحدة البصيرة ، وصورت كل من الحكاية التى رواها الأمير مويشكن فى رواية الأبله والحوار الذى دار بين شاتوف وكيريلوف فى الممسوس نوبات الصرع كتجسيم لتجربة شاملة وكوخزات جاءت من الخارج من القوى الخارجية المركزية المجهولة تماما • ففى لحظات النوبة تتحرر الروح من قبضة الحواس التى تقيدها • ولم يرد أى ذكر يوحى بأن دوستويفسكى قد جعل الأبله يأسف لما يصيبه من هذه البلايا المقدسة •

ولا يستبعد وجود صلة مباشرة بين مرض دوستويفسكى وقدراته العصبية الفذة ، ولعلها قد ساعدت على انطلاق طاقاته المتمردة • ولقد شخصها توماس مان « كنتيجة لفيض الحيوية وتفجر نجم عما يتمتع به من رصيد صحى قوى » (٨) ، وليس من شك أن هذا التفسير يصلح كمفتاح لطبيعة دوستويفسكى : « الرصيد الصحى القوى » ، وتسخير المرض كوسيلة لشحن حدة بصيرته وإدراكه • وفى هذا المقام يجوز الاستعانة بمقارنة دوستويفسكى بنيتشه • فدوستويفسكى يصور نوعية الفنانين والمفكرين الذين عاشوا فى خضم المعاناة الفزيائية التى يمكن تشبيهها بقبة محلاة بزجاج متعدد الألوان ، ويرون من خلالها الواقع فى صورة مضخمة • وهكذا بوسعنا مقارنة دوستويفسكى ببروست أيضا ، الذى حوّل نوبات الربو التى أصيب بها الى جدار لحماية محراب فنه • وبالمقدور كذلك مقارنة بجويس الذى تغذت أذنه من فقدانه للابصار ، فانصت الى صوت الظلمة وكأنها قوقعة بحرية •

Dostojewski - Mit Maassen Neue Studien : Thomas Mann (٨)

(استكمل ١٩٤٨) •

قال ميشروفسكى : « ان صحة تولستوى وصحة دوستويفسكى تتشابهان فيما تحملان من علامات خلاقة متضادة ، وان كانتا غير بعيدتين كل منهما من الأخرى أو غريبة عنها » .

واسر لورنس الى ادوار جارنيت (والدكونستانس جارنيت مترجمة كتب تولستوى ودوستويفسكى الى الانجليزية) بالقول (٩) :
« هل تذكر ما أخبرتك عنه ، وعن جمعى رفا كاملا من الكتب الجعيصة (الطيتانية) أى التى تتميز بسمو روحها أو بتساميها وجلالها ، كما كان لونجिनوس يقول ، وان هذه الكتب تتضمن كتاب زرادشت وكارامازوف وموبى ديك » .

وبعد ذلك بخمس سنوات ، أضاف الى هذه القائمة كتاب الحرب والسلام . إنها كتب جعيصة . أما الميزة التى أبرزها لورنس للبيان فهى ضخامة مظهرها الخارجى ودورها الكبير فى حياة مبدعيها .

بيد أنه من المتعذر أدراك الخصائص المميزة النفسية لفن تولستوى ودوستويفسكى فى فراغ - أى كيف استعاد هذا الفن لعالم الأدب عالما كاملا من المعانى فقدته بعد تدهور الشعر الملحمى والدراما المأسوية . كما أننا لن نستطيع حصر انتباهنا فى الروس وحدهم حتى بالرغم من جنوح فيرجينيا وولف الى الشك « فيما يقال عن وصف كتابة أية قصة بأنها مضیعة للوقت لأنه من الواجب الاكتفاء بما كتبه هذان العملاقان » (١٠) . وقبل أن أشرع فى فحص أعمال تولستوى ودوستويفسكى فى ذاتها أود أن أتوقف هنيهة للتحدث عن فن الرواية والمزايا الخاصة للرواية الروسية والرواية الأمريكية فى القرن التاسع عشر .

٣

بزغ التقليد الأساسى للرواية الأوروبية من نفس الأوضاع التى أدت الى انحلال الملحمة وتدهور الدراما الجادة . وشحن الروائيون الروس من جوجول الى جوركى أعمالهم الفنية بشخصيات تمثل سداجة من يحيون بمنأى عن المواقف الملفتة للانتباه ، وتمثل أيضا بعض الأحداث العارضة التى توصم بالعبرية ، وتكشف عن وحشية الحدود القصوى من

(٩) رسالة من T. E. Lawrence الى Eduard Garrett فى ٢٦ أغسطس

١٩٢٢ .

The Common Modern Fiction : Virginia Wolf

(١٠)

(Reader ١٩٢٥) .

الاستبصارات وشاعرية المعتقدات • وأسفر ذلك عن ظهور الرواية النثرية كشكل أدبي منافس بلغ حدودا قضوى لم تبلغها الملحمة والدراما • وقد يقول بعضهم أنها قد تفوقت على هذه الأشكال الفنية العتيقة • ولكن تاريخ الرواية لا يتصف باستمراريتها الممتدة • فما حققه الروس في هذا الشأن قد أدرك كاختلاف حاد عن الاتجاه الأوربي السائد ، بل ومتعارض معه • فلقد تعرضت تقاليد هذا النوع الفني — كما تمثل ابتداء من دانييل ديفو حتى فلوبير لتغيير حاد من قبل الأساتذة الروس للرواية ، وحدث شيء مماثل عند الأمريكيين : هو ثورن وملفيل • ويرجع ذلك الى أن هذه التقاليد قد بدت للواقعيين في القرن الثامن عشر مصدر قوة • أما في عهد مدام بوفاري فقد بدت هذه التقاليد كقيود • فكيف كانت هذه التقاليد ، وكيف ظهرت للوجود ؟

علينا أن نذكر أن القصيدة الملحمية في صيغتها الطبيعية كانت تخاطب جماعة من المتلقين الذين يرتبطون بعضهم ببعض برباط وثيق • أما الدراما فعندما كانت تنبض بالحياة ، ولا تكتفى بكونها مجرد صنعة ، فإنها كانت تتجه الى مخاطبة كيان عضوى جماعى مثل المتفرجين في المسرح • ولكن الرواية موجهة الى القارئ الفرد الذى يحيا في غمار فوضى الحياة الفردية • انها شكل من أشكال الاتصال بين الكاتب وبين مجتمع مشئت بالضرورة ، أى أنها عمل خلاق متخيل لكى يقرأ فى الجلسات الخصوصية ، كما ذكر بوركارت (٢) • فعندما تعيش فى غرفة خاصة ، وتقرأ كتابا لنفسك ، فانك تشعر بحالة استمتاع فنى بما تقرؤه من معانى تاريخية وسيكلوجية • ولقد استندت هذه المظاهر استنادا مباشرا على تاريخ الرواية النثرية الأوربية وطابعها • فلقد زودتها بمتدعياتها العديدة والمحتمة بمصير الطبقة المتوسطة ومنظورها للأحداث • وإذا جاز لنا القول بأن الملاحم الهوميرية والفيرجيلية كانت أشكالا للتخاطب بين الشعاع والأرستقراطية ، فإن باستطاعتنا أن نصيف الرواية بأنها الشكل الفنى الأول لعصر البورجوازية •

فلم تبرز الرواية لمجرد كونها فن الانسان المحب لبيئته ولحياته الخصوصية فى الملئ الأوربية • إذ كانت الرواية منذ عهد سيرفانتز وبعده ذلك مرآة عكست فيها المخيلة الانسانية بروحها العقلانية الواقع التجريبي • وقدمت « دون كيخوته » تحية الوداع لعالم الملحمة ، وكانت تحيتها حارة

Weltgeschichtliche Betrachtungen : Jahob Burckardt (٢)

Smelte Werke IV بازل ١٩٥٦ ضمن

ومتضاربة المشاعر . ودقت رواية روبنسون كروزو لدانييل ديفو أوتادا
فى ساحة الأدب حدثت بها موعده ظهور الرواية الحديثة ، مثلما فعل بطل
قصة ديفو (كروزو) عندما أنقذ من الغرق . فقد درج من جاءوا بعده من
الروائيين الى تحصين أنفسهم بالحقائق الملموسة مثلما رأينا فى الدور
المتراصة الرائعة عند بلزاك ورائحة البودنج عند ديكنز والسوق التحتية
للمخدرات عند فلوير ومخترعات زولا التى لا حصر لها . فعندما يكتشف
الروائي آثار أقدام فى الرمال ، فانه يستنتج وجود « فرايداي » (فى
روبنسون كروزو) بين الشجيرات ، وليس آثارا لواحد من البجن ، كما
هو الحال فى عالم شكسبير ، أى آثار شبح « الاله هرقل الذى كان أنطونى
يعشقه » .

والتيار السائد فى الرواية الغربية تيار نثرى بالمعنى الدقيق
للكلمة ، وليس من قبيل الاستخفاف بعالم الرواية . فليس بها أبليس
ميلتون الذى يرفرف بجناحيه وسط الفوضى الهائلة . وعندما أبحر
الأموات المسحورون فى مسرحية ماكبث الى صلب فى مصفاتهم فقد بدا ذلك
أمرا طبيعيا . ولم تعلق طواحين الهواء تبدو كمردة ، ولكنها أصبحت تبدو
كطواحين هواء فقط . وعوضا عن ذلك ، تنحو الرواية الى تعريفنا كيف
تصنع طواحين الهواء وما الذى تجنيه وكيف يبدو صوتها فى ليل عاصف
راعد . اذ تكمن عبقرية الرواية فى قدرتها على الوصف والتحليل والكشف
وتجميع البيانات فى الوقائع الفعلية والاستبطانات . ومن بين جميع
الاعتراضات التى طرحتها اللغة ضد الواقع تبرز الرواية باعتبارها أكثر
تماسكا وقطعا . فلا عجب اذا وثقت أعمال ديفو وبلزاك وديكنز وترولوب
وزولا وأوبروست احساسنا بالعالم والماضى . انها أبناء العم الأوائل
للتاريخ .

بطبيعة الحال ، هناك أنماط من الرواية لا ينطبق عليها هذا الرأى .
اذ تحف بالتقليد السائد للرواية نطاقات واضحة للعيان من اللامعقولات
والأساطير . ومن النماذج التى تمثل التمرد ضد التجريبية السائدة الجانب
الأكبر من القصص القوطية (والتى سأحدث عنها عندما أبحث عالم
الرواية عند دوستويفسكى) ورواية فرانكشتين لمسر شيلي وأليس فى
بلاد العجائب . ويكفيها فقط أن نشير الى اميلى برونتى وهوفمان وادجار
آلان بو لكى ندرك استمرار بقاء آثار قوية من العصر السابق للعلم . ولكن
من ناحية رئيسية ، كانت الرواية الأوروبية دنيوية فى نظرتها وعقلانية فى
منهجها ، واجتماعية فى سياقها .

وبعد أن تزودت الواقعية بمصادرهما التقنية ورسخت قدمها ،
اتسعت طموحاتها ، فسعت اعتمادا على اللغة لانشاء مجتمعات تتماثل فى
تركيبها وتعقلها وجوهرها هى والمجتمعات الموجودة فى العالم الخارجى .

وانتجت هذه المحاولة (فى مقام صغير) رواية ترولوب بارشستر (*) وفى مقامها الكبير الحلم الفانتازى للكوميديا الانسانية ، التى كانت كما خططها بلزاك (١٨٤٥) تهدف الى الجمع بين ١٣٧ عنوانا متمايضا ، تمثل نظيرا شاملا لفرنسا . وكتب بلزاك رسالة شهيرة (١٨٤٤) يقارن فيها بين مخططة ومنجزات نابليون وكوفير وأكونيل : « فالأول (نابليون) كانت بينه وبين فرنسا هوية وحقق ذاته عن طريق الجيش * والثانى (كوفير) اتخذ من الأرضى المستديرة زوجة له ! . والثالث (أكونيل) جسم أحلام أمه . أما أنا فأحمل داخل دماغى مجتعا كاملا ! »

وهناك نظير عصرى لطموح الغزو عند بلزاك ، « يملكه وليم فوكنر وحده » (**).

ولكن لقد وجه من البداية فى مذهب الرواية الواقعية وممارستها عنصر تناقض . فهل كان هناك تناسب بين تناول الحياة المعاصرة ، وبين ما وصفه ماتيو أرنولد « بالجدية العظمى » للأدب العظيم الصادق ، وكان سير والتر سكوت يفضل الموضوعات التاريخية آملا أن يهتدى من خلالها الى سمو الملحمة والدراما الشعرية ، والتحليق بعيدا فى المكان والزمان . وتطلب الأمر مبدعات جان أوستن وجورج اليوت وديكنز وبلزاك لاثبات قدرة المجتمع الحديث والأحداث اليومية على التزويد بمادة تناسب الانشغالات الفنية والأخلاقية المشابهة فى سحرها لتلك التى انتزعها الشعراء والمبلعون الدراميون من كونياتهم الباكورة . غير أن هذه المبدعات واجهت من تأثير اكتمالها وقوتها الواقعية مأزقا آخر اتضح فى نهاية المطاف انه أعسر وأشبه عنادا . فهل يستبعد أن يؤدى الاكتفاء بتسكين الوقائع المشاهدة الى اكتساح الغاية الفنية ، وأن تحول دون تحكم الروالى فى أشكاله الفنية ، وتشتت جهوده ؟

ولقد بين أحد النقاد (***) ان الواقعيين الناضجين فى القرن التاسع عشر عندما تمعنوا فى القيم استطاعوا الحيلولة دون طغيان مادتهم على تكامل الشكل الأدبى . وفى الحق لقد نجحت أعظم العقلية النقدية تبصرا فى العصر فى ادراك خطر الإسراف فى الحرص على المطابقة المطلقة للواقع . وأشار جوته وهازليت الى أن الفن عندما يحاول أن يصور الحياة الحديثة بحذافيرها يتعرض لخطر التحول لنوع من الصحافة . ولاحظ جوته فى تمهيدته لمفاوضة أن شيوع الجرائد اليومية قد حط من

(*) Barchester Towers تأليف Anthony Trollope (١٨١٠ - ١٨٥٢) .

Yoknapatawapha

F. R. Leavis.

(**) انه بلاد الـ

(***)

احساس جمهوره بالأدب . وللمفارقة - على ما يبدو - فإن الواقع نفسه إبان أواخر القرن الثامن عشر وبواكير القرن التاسع عشر قد ازدادت درجة تلونه ، وجنح الى التركيز على البشر العاديين بحيوية متصاعدة . وعجب هازليت - متشككا في احتمال شعور أى انسان عاش خلال عصر الثورة الفرنسية والحروب النابليونية بالرضا عن الحماسة المصطنعة للأدب ، ورأى الاثنان (هازليت وجوته) في شيوع الميلودراما والقصة القوطية اجابة مباشرة على هذا التحدى ، وان كانت قد تعرضت لاساءة التصور .

واتخذت مخاوفهم شكل النبوة ، وان كانت - فى الحق - قد ظهرت قبل أوانها . فلقد أنبأت بالمعاناة التى سيعانيها فلوير ، وبتداعى الرواية الطبيعية من فداحة أثقال الوثائق التى حملت عليها . فقبل ستينات القرن التاسع عشر ، ازدهرت الرواية الأوربية بفضل تحديات الواقع وضغوطه . واذا عدنا الى مثال سبق أن استشهدت به . فلقد علم سيزان العين كيف ترى الأشياء فى ضوء جديد وبعمق جديد بالمعنى الحرفى . وبالمثل فلقد أضفى عصر الثورة الفرنسية والامبراطورية النابليونية على الحياة اليومية مظهر الأسطورة وروبقها ، وأثبتت اثباتا نهائيا الافتراض بأن الفنانين قادرون اعتمادا على التدقيق فى عصورهم على الاهتداء الى موضوعات فخيمة تمثل أعلى مظاهر العظمة . وزودت أحداث الفترة ما بين ١٧٨٩ و ١٨٢٠ الوعي البشرى بالمعاصرة بشئ ما من النضارة والحيوية النابضة ، وتمكن المذهب الانطباعى فى فترة لاحقة تزويد وعيه بالمكان الفزيائى بها . وزاد هجسوم فرنسا على ماضيها وعلى أوربا فى الحقبة القصيرة للامبراطورية النابليونية التى امتدت من نهر تاجوس الى الفستولا من خطوات التجربة والحاحها حتى عند أولئك الذين لم يشاركوا بأى دور مباشر فيها . فما بدا لمونتسكيو وجييون موضوعات جديدة بالبحث الفلسفى ، وما بدا للشعراء الأغسطيين والكلاسيكيين الجدد مواقف (وموتيفات) منتزعة من التاريخ القديم ، تحول عنه الرومانتيكيين الى نسيج الحياة اليومية .

وبمقدورنا تجميع طائفة من الساعات الحافلة والنجاشة بالانفعال لكى نبين كيف تصاعد ايقاع التجربة ذاته ، وتبدأ هذه المقتطفات بالطرفة التى تروى عن كانط ، وكيف لم يتأخر عن موعد مسيرته الصباحية سوى مرة واحدة فقط لا غير عندما تلقى نبأ سقوط الباستيل الى أن نصل الى الفقرة التى روى فيها وردزورث فى مقدماته كيف سمع نبأ موت روبسبير . وربما تضمنت هذه المقتطفات وصف جوته لكيفية ولادة عالم جديد بعد معركة فالى ورواية دى كوينسى لعربة « الرؤى » التى كانت تتحرك ليللا وتحمل البريد من لندن ونشرات عن حرب شبه الجزيرة

البريطانية • وقلة تصور هذه المقتطفات هازليت على حافة الانتحار عندما سمع بسقوط نابليون في واترلو وأنباء المؤامرة التي دبرها بايرون بالاشتراك مع الايطاليين • ولا بأس من أن تختتم هذه المقتطفات ختاما مناسباً برواية الموسيقى الفرنسية برليوز في مذكراته عن هروبه من مدرسة الفنون الجميلة وانضمامه الى الثورة ١٨٣٠ واتخاذها قيادة هؤلاء الثوار وارتجاله اعدادا لحنيا وهليا لنشيد المارسييز •

ورث الروائيون في القرن التاسع عشر احساسا متعاليا باللياقة الدرامية لعصرهم • اذ لم يعتقد العالم الذي عرف دانتون وأوسترليتز أنه من الضروري البحث في أضاير الأساطير أو الماضي الغابر سعيا وراء خامة لرؤيتهم الشعاعية • ومع هذا ، فإن هذا لا يدل على أن الروائيين الذين يقدرون مسئولية الابداع كانوا يتناولون أحداث اليوم بطريقة مباشرة • ولكن الأصح هو أنهم اعتمدوا على رهافة مشاعرهم بأبعاد فنيهم وسعوا الى اخضاع التجارب الشخصية للرجال والنساء ممن لا يصح ادراجهم ضمن الشخصيات التاريخية « لتمبو » العصر ، أو عمدوا - كما فعلت جان أوستن - الى تصوير كيفية تصدى أشكال السلوك الوطنية العتيدة الهادئة في وجه اندفاع العصر • وهذا يفسر الحقيقة الغريبة والهامة عن لماذا لم يستسلم الروائيون الرومانتيكيون والفكثوريون من الصف الأول لاغراء الموضوعات النابليونية الملحوظة • وكما أشار اميل زولا في مقاله عن استندال : لقد كان تأثير نابليون على السيكلوجية الأوروبية وعلى مزاج الوعي وفحواه بعيد المرمى :

« اننى أصر على هذه الحقيقة ، لأننى لم أشهد البتة أية دراسة للتأثير الصحيح لنابليون على أدبنا • اذ كان عهد الامبراطورية عهد المنجزات الأدبية السائرة • غير أننا لا نستطيع أن ننكر أنه مصير نابليون كان أشبه بخبطة مطرقة أصابت رؤوس معاصريه • فلقد تصاعد الطوح واستفحل ، واتسعت رقعة جميع المشروعات • وفى الأدب ، مثلما حدث فى كل المجالات ، اتجهت جميع الأحلام نحو خلق عوالم مترامية الأطراف . ربما ضمت العالم بأسره » •

ومع هذا فلم تسع الرواية لاغتصاب ساحة الفن الصحفي وفن التاريخ • ولعبت الثورة والامبراطورية دورا كبيرا فى خلفية الرواية فى القرن التاسع عشر ، ولكن دورها لم يتجاوز الخلفية • وعندما تحركت واقتربت من مركز الأحداث التاريخية كما حدث فى قصة مدينتين لديكنز

وفي إحدى روايات أناتول فرانس (*) فقد العمل الأدبي ذاته جانبا من النضج والتميز . وتنبه بلزاك واستندال لهذا الخطر . فقد أدرك الاثنان الواقع كشيء ازداد استنارة وسموا من أثر المشاعر التي أضفها نابليون والثورة على حياة الآدميين ، وانبهر الاثنان بفكرة البونا برتية في عالم الخصوصية وعالم التجارة ، وسعى الاثنان لبيان كيف اتجهت الطاقات التي تفجرت بعد الهزات السياسية الى إعادة تشكيل أنماط المجتمع ، وتصور الانسان لنفسه . ففي الكوميديا الانسانية لبلزاك اضطلمت الأسطورة النابليونية بدور مركز الثقل في تصميم الرواية وبسائها المعماري . غير أن الامبراطور لم يظهر الا في صورة عابرة وغير حاسمة في القليل من الأعمال الصغيرة ، وتعد روايتا استندال : دير بارم والأحمر والأسود « تنويعات » على لحن البونا برتية ، كما يبين من سعيهما لتشريح النفس الانسانية عندما تتعرض لبعض الوقائع المتخفية في شكل أقصى مظاهر العنف والجلال . غير أنه مما له دلالة كبرى أن لا يلقي بطل دير بارم نظرة خاطفة على نابليون الا مرة واحدة لم تزد عن رؤيا عرضية ومعتمة .

وكان دوستويفسكى الوريث المباشر لهذا التقليد . وتبجح الشاعر والنقاد الروس فياشيسلاف تطور الموقف النابليوني من بلزاك الى راستيناك عبر جوليان سوريل لستندال حتى الجريمة والعقاب لدوستويفسكى . وتمثلت أعمق صورة « للحلم النابليوني » في شخصية راسكولنيكوف (في الجريمة والعقاب) . ويدلنا ما حدث من تركيز الى أي مدى اتسعت آفاق فن الرواية وامكانياتها عندما انتقلت من أوربا الغربية الى روسيا . وقطع تولستوى - بطريقة حاسمة - أواصر ارتباطه بالمعالجات السابقة لموضوع الامبراطورية . ففي رواية الحرب والسلام ، قدم تولستوى نابليون في صورة مباشرة . ولم يحدث ذلك في البداية . اذ حمل ظهوره في أوسترليتز بعض تأثيرات من المنهج الموارب غير المباشر لستندال (وكان تولستوى معجبا به ايما اعجاب) ولكنه فيما بعد ويتقدم أحداث الرواية ، ظهر نابليون كاملا - كما يمكن القول - ان هذا يعكس ما هو أكثر من مجرد التغيير في تقنية السرد . انه من نتائج فلسفة تولستوى في التاريخ ، وقرباته من الملحمة البطولية . وفضلا عن ذلك فإن هذا الاتجاه ينم عن رغبة الأديب الكبير في الاخاطة بالشخصية العملية والهيمنة عليها . وكانت هذه الرغبة قوية عنده بالذات .

(*) Les Dieux ont soif (١٩١٢) وهي من أفضل الروايات التي تناولت الثورة الفرنسية وتضمنت رأى فرانس فيها الذي تباين هو ورأي المعادين لها والمتحسين من أمثال جاملان .

ولكن بعد أن انتقلت أحداث العقدين الأولين من القرن التاسع عشر الى ذمة التاريخ ، بدأ المجد يتلاشى ويختفى من الجو . فعندما يزداد الواقع كآبة وانكماشاً تتصاعده الى السطح المآزق الكامنة فى نظرية الواقعية وتطبيقاتها . وفى وقت مبكر مثل ١٨٣٦ ، ذكر الفرد دى موسيه ان عهد الانبهار ، يعنى العهد الذى انتشر فيه الايمان بالحرية الثورية والبطولة النابليونية الذى الهب الخيال قد ولى وانقضى ، وحل محله حكم الطبقات المتوسطة الصاعدة ، وما اشتهرت به من ألوان باهتة وثقل مضجر ، فما بدا يوماً ما الملحمة الشاعرية للمال ورومانسية نابليونات عالم المال الذى بهر بلزأك تحول الى روتين مجرد من الآدمية نصادفه فى المصارف المالية وخطوط التجميع فى المصانع . فكما بين ادموند ويلسون فى مقاله عن ديكنز فقد حل محل والف نيكلبى وآرثر جرايد وشازلويت أمثال بكسينيف ، بل وأفزع من ذلك ، أى شخصية ميردستون . ان الضباب الكثيف المخيم على كل صفحة من صفحات المنزل الكتيب (*) يرمز الى صفات الرياء والنفاق التى كانت تتخفى وراءه حقائق رأسمالية منتصف القرن ١٩ .

وسعى أدباء مثل ديكنز وهائنه وبودلير بتأثير النضرب أو التائب لشق طريقهم من خلال ما تحتويه اللغة من نفاق مضمّر . غير أن « الروح البورجوازية » طربت لعبقرياتهم ، واحتمت وراء النظرية القائلة بعدم التزام الأدب بالحياة العملية ، وبلاستطاعة السماح له بالحرية ، ومن هنا ظهرت صورة الانقسام بين الفنان والمجتمع . انها صورة استمرت قابعة فى الأدب والتصوير والموسيقى فى عصرنا ، وأدت الى « اغراب » هذه الفنون .

غير أننى لن أعنى بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى بدأت فى ثلاثينات القرن التاسع عشر ، والتى أدت الى فرض الروح التجارية البشعة القاسية عن طريق بعض القيم الأخلاقية المتشعبة . وقدم كارل ماركس تحليلاً كلاسيكياً لذلك ، أثبت فيه على حدة قول ويلسون !

« ان ما حدث فى السنوات الوسيطة من هذا القرن قد بين أن هذا النظام وما أحدثه من تزيف فى العلاقات الانسانية ، وتثبيطه على نطاق واسع ، من الملامح الموروثة والتى لا علاج لها للبناء الاقتصادى ذاته » (٣) .

(*) Bleak House تأليف ديكنز . (بطبيعة الحال)

(٣) The Two Scroges : Edmund Wilson (ثمان مقالات - نيويورك ١٩٥٤) .

لن أبحث في هذا المقام سوى آثار هذه التغيرات على التيار الرئيسي للرواية الأوروبية . وواجهت التحولات التي طرأت على القيم وإيقاع الحياة الفعلية نظرية الواقعية بحذافيرها بمازق حرج . فهل يستمر الروائي في تمجيد التزامه بالتركيز على الجوانب المحتملة التصديق وإعادة خلق الواقع ، بينما لم يعد هذا الواقع يستأهل إعادة الخلق ؟ ألا يترتب على ذلك انحطاط الرواية ذاتها ، وجنوح موضوعها للرتابة والزيف الأخلاقي ؟ وأحدث هذا التساؤل تمزقا داخل عبقرية فلوير . فقد ألف مدام بوقاري وفؤاده يستعر بنار باردة ، تركت في أعماقه مفارقة تصور الواقعية وعدم إمكان الاهتداء إلى مخرج من مأزقها في نهاية المطاف . ولم يتمكن فلوير من تفاديها إلا في مخططة المتألق لرواية سالامبو ورواية غواية سانت أنطوان ، ولكنه لم يترك الواقع في حاله وسعى مضطرا لتجميعه كله في موسوعة من التقزز (*) . ورأى فلوير عالم القرن التاسع عشر عالما حطم رأس الحضارة الإنسانية . واعتقد ليونيل ترلينج بتبصر أن انتقادات فلوير قد ذهبت إلى ما هو أبعد من المشكلات الاقتصادية والاجتماعية :

« فقد رفض بوقاري وبسكوشيت الحضارة . فالعقل الإنساني قد اكتشف ما أحدهه ركام متراكمت منجزاته ، أي تلك التي تنصف بالتقليدية ، والتي اعتقد أنها أعظم أمجاده ، وأيضا تلك التي لا يخفى أنها جذيرة بالازدراء ، واهتلى إلى ادراك عدم احتمال تحقيق الصنفين لأهدافه . فكلاهما مضجر وتافه ، وأن الصرح الرخيص للفكر والابداع الإنساني برمته يتسم باغرابه عن الشخص الإنساني » (٤) .

ولقد سار القرن التاسع عشر شوطا طويلا بعد « الفجر » الذي أعلن فيه الشاعر الإنجليزي وردزورث « أن العيش في هذه الحياة نعمة كبرى » .

وفي نهاية الأمر ، تغلب « الواقع » على الرواية ، وتراجع الروائي إلى الظل ، وتحول إلى مخبر صحفي . وبلاستطاعة معرفة ما أصاب العمل الفني من انحلال بتأثير ضغوط الحقائق بالرجوع إلى الكتابات النقدية والروائية لامييل زولا (هنا سألتبع عن كثب العمل الرائد لجورج لوكاش - وهو أحد أساتذة النقلة في عصرنا في المقال الذي نشره بمناسبة مرور مائة سنة على مولد زولا) فلقد رأى زولا الاتجاه الواقعي لكل من بلزاك واستندال مثيرا للشك ، بعد أن سمح الاثنان لمخيلتهما بانتهاك حرمة

(*) سماها Bouvard et Pecuchet

Flaubert's Last Testament : Lionel Trilling (٤)

The Opposing Self . نيويورك ١٩٥٥ .

المبادئ العلمية « للطبيعية » (*) ، وشجب بوجه خاص محاولة بلزاك إعادة خلق الواقع على صورته ، بينما كان من واجبه أن يبذل قصارى جهده لتقديم بيان صادق وموضوعي عن الحياة المعاصرة :

« عندما يرغب الكاتب الطبيعي تأليف رواية للمسرح ، فإنه إذا بدأ من هذه النقطة دون وجود شخص أو بيانات ، فإن أول خطوة يعنى بها هي جمع المادة والبحث عما يستطيع أن يفعله ازاء العالم الذي يرغب في وصفه . ثم يشرع بعده ذلك في التحديث مع أهل الرأي من العارفين في هذا الموضوع ، ويجمع بيانات ونوادير وصور . غير أن كل هذا لا يكفي . وأخيرا فإن عليه أن يزور مواقع الأحداث ، وأن يمضي بضعة أيام في المسرح حتى يتعرف على أصغر التفاصيل ، ويمضي ليلة في غرفة البطل حتى يستوعب الجو بأكبر قدر مستطاع . وبعد تجميع كل هذه المادة ستكون الرواية قد شكلت نفسها بنفسها . . . وكل ما هو مطلوب من الروائي أن يفعله هو تجميع الوقائع في ترتيب منطقي . . . ولا داعي لتركيز الاهتمام على المواقف المميزة للقصة . والأمر عكس ذلك . فكلما ازدادت القصة اقترابا من الشيوع والعمومية ، ازداد اقترابها من القصة النموذجية » (٥) .

ومن حسن الحظ أن عبقرية زولا ومخيلته القوية المتعددة الألوان ودفعة الفورات الأخلاقية كانت تتدخل حتى عندما كان يتبهاهي بتفرد « بالروح العلمية » التي تتعارض مع هذا البرنامج الموحش . وتعد رواية (*) واحدة من أفضل روايات القرن التاسع عشر . فهي عظيمة في وحشية روحها الفكهة وحبكة مخططها . فكما قال هنري جيمس :

« تكمن استاذية زولا في عشقه للتلاعب بالمظاهر الضخمة والبسيطة . ونحن نذكر بالطبع أنه عندما تصغر القيم ، فإن الحاجة الى الجهد تزداد لتجميع الفتات لخلق عمل يتراءى لنا في شكل كتلة واحدة متماسكة » (٦) .

ولكن المتاعب جاءت من ندرة المقتدرين على انجاز أعمال ذات بال ، بينما هناك وفرة من « الضخامة والبساطة » . وتحولت الرواية الطبيعية عند أصحاب النصيب المتواضع من الالهام الى فن مخبرين صحفيين ، وإلى

(*) هذه ترجمتي لمصطلح Naturalism وتعني المبالغة في اتباع قوانين الطبيعة ،

ومن هنا جاء تفضيلي لهذه الكلمة على « المذهب الطبيعي » الذي يثير الكثير من اللبس .

(٥) Emile Zola نكرها George Lukacs في كتابه Erzählen

oder Beschreiben (Probleme des Realismus) برلين ١٩٥٥ .

Pot.Bouille.

(**)

Emile Zola — Henry James.

(٦)

(Notes on Novelists with some Other Notes) نيويورك ١٩١٤ .

سبيل منهم من النسخ المتطابقة « لقطاعات من الحياة » محلاة بلطخ من الألوان حتى يرتفع مستواها . وعندما ازدادت وسائل الاستنساخ الشامل كالراديو والفوتوغرافيا والسينما - ثم التلفزيون في نهاية المطاف - ارتقاء وكاملا وانتشارا ، اكتشف صناع الرواية ان مكانتها قد انحطت وغدت مجرد أعمال تقتلدى بهذه الوسائل وتقتفى أثرها ، أو أن عليها ترك المذهب الطبيعاني .

ولكن هل يرجع هذا المأزق الذي تعرضت له الرواية الواقعية (باعتبار الطبيعانية مجردا أشد مظاهرها تطرفا) الى كونه نتيجة للنزوع الاجتماعي نحو البورجوازية (*) في منتصف القرن التاسع عشر ، أى لا توجد أسباب أخرى غير ذلك . وخلافا لما يقوله النقاد الماركسيون ، فأننى أعتقد أن جنود هذا المأزق ترتد الى ما هو أبعد من ذلك . اذ لا تنفصل المشكلة عن الافتراضات التى قامت عليها التقاليد الأساسية للرواية الأوروبية . فعندما التزمت الرواية فى القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر بالتفسير الديوى أو العلماني للحياة وبالتصوير الواقعي للحياة العادية ، فإنها وضعت قيودا مفروضة سلفا على نفسها . وكان لهذا الالتزام دور فعال فى فن فيلدنج لا يقل أثرا عن دوره فى حالة زولا . ويرجع الاختلاف بين الحالتين الى أن زولا قد حوله الى منهج متعمد وصارم ، كما أن روح العصر قد أصبحت أقل استعدادا لتقبل روح السخرية المقترنة بالكياسة ، والروح الدرامية ، أى الوسيلتين اللتين استعان بهما فيلدنج لتهديب واقعيته فى رواية توم جونز .

وعندما رفضت الرواية الحديثة جميع العناصر الأسطورية والخراف وجميع الأشياء التى لم يخلم بها هوراشيو فى فلسفته (فى مسرحية هاملت) ، فإنها قد ابتعدت عن المنظور العالمى الأساسى للملحمة والتراجيديا . فلقد اختصت بما نستطيع تسميته « مملكة هذا العالم » . أى المملكة الروحية للسيكولوجية الانسانية ، كما تدرك من خلال العقل ، والسلوك البشرى فى سياق اجتماعى . ولقد أقدم الأخوان جوناكور على تحديد معالمها عندما عرفا الرواية بأنها السلوكيات العملية . غير أنه بالرغم من شمولية هذه المملكة (وهناك من يعتقدون أن هذه المملكة هى المملكة الوحيدة التى تخضع لفهمنا) إلا أن لها حدودا ، وهى حدود مقيدة ، كما يجب أن نعرف . ونحن نعبرها عندما ننتقل من عالم البيت الكئيب الى عالم القلعة (لكافكا) على أن نلاحظ فى الوقت نفسه أن الرمز الأساسى لكافكا متصل برواية المحكمة العليا (**) لديكنز . اننا نعبرها وبذلك نوسع من رقعتها على نحو

لا يمكن الخطأ فى تقديره ، عندما ننتقل من الأب جوريو (**) - قصيدة بلزاك الشعرية عن الأب والأبنات الى الملك لير لشكسبير ، ومنتقل منها أيضا عندما نتحول من أتباع منهج زولا فى كتابة الرواية الى منهج لورنس ، كما جاء فى الرسالة التى استشهدت بها من قبل :

« أشعر دائما وكأننى أقف عاريا حتى تخترقنى نيران الله جل جلاله . وياله من شعور مريع ! فلا بد أن يتصف المرء بالمغالاة فى التدين حتى يصبح فنانا . وكثيرا ما يخطر ببالي عزيزى القديس لورنس وهو على المشواه عندما قال : أديرونى الى جانبى الأيمن يا اخوانى ، فقد انكوى جانبى الأيسر بما فيه الكفاية » .

« يتعين أن يكون المرء مغاليا فى تدينه » - ان هذه الجملة قد احتوت على شعور ثورى . فعلىنا أن نذكر ان التقليد العظيم للرواية الواقعية كان يتضمن القول بأن المشاعر الدينية ليست عاملا مساعدا لى بيان ناضج شامل عن المسائل الانسانية .

لم تبدأ من أوربا هذه الثورة التى أدت الى ظهور منجزات كافكا وتوماس مان وجويس ولورنس بالذات ، ولكنها بدأت من أمريكا وروسيا . فلقد صرح لورنس : « ان كيانى الأدب الأوروبى وصلا الى حافة حقة : الروسية والأمريكية » (٧) ، وظهرت من وراءها امكانيات ظهور مربي ديك (الملفيل) وروايات تولستوى ودوستويفسكى ، ولكن لماذا أمريكا وروسيا ؟

٤

يذكرنا تاريخ الرواية الأوربية فى القرن التاسع عشر بصورة غمامة سديمية مندفة ، ولها ذراعان مفتوحان على آخرهما . وفى طرفيها نرى الرواية الأمريكية والرواية الروسية تشعان نورا متألعا أبيض . وكلما اتجهنا من الخارج الى مركز الغمامة - وسيتراى لنا هنرى جيمس وتورجنيف وكونراد فى هيئة عنقود اتخذ موقف الوسط - سنرى مادة الواقعية قد ازدادت رقة ووهنا . والظاهر أن أعلام النمط الأمريكى والروسى قد تأثروا فى شدة عنفوانهم بالظلام الخارجى والمادة الفولكلورية المتطاعية والميلودراما والحياة الدينية .

وكان الملاحظون الأوربيون على دراية بما يجرى وراء مسار الواقعية التقليدية . ولم يشعروا بالرضاء عن ذلك ، وأحسبوا بمدى ما حققته الخيلة

Le Père Goriot.

(٤)

Studies in Classic American Literature — D. H. Lawrence.

(٧)

(نيو يورك ١٩٢٢) .

الروسية والأمريكية في مجال التعاطف والوحشية على نحو لم يتاح لأمثال بلزاك أو أمثال ديكنز . وعكس النقد الفرنسي - بوجه خاص - محاولات التعقل الكلاسيكي المتناغم هو وروح الاعتدال والتوازن ، فاستجاب بقدر متساو مع أشكال الرؤى التي تجمع بين الاغراب والتسامي . وفي بعض الأحيان ، مثلما حدث عندما أشاد فلوير برواية الحرب والسلام لتولستوي ، كانت محاولة تمجيد الآلهة الغربية مخضبة بالشك أو المرارة ، لأن الناقد الأوربي عندما كان يشيد بالانجاز الروسي والأمريكي كان يلمح - في ذات الوقت - الى ما في ميراثه العظيم من عدم اكتمال . فحتى أولئك الذين بذلوا أقصى جهد لتقريب نجوم السموات الشرقية والغربية الى الأوربيين من أمثال بروسبير مريميه (مؤلف كارمن) وبودلير وفيكومت دي فوج والأخوين جوناكور وأندريه جيد وغاليري ، فانهم شعروا بالأسف عندما اكتشفوا كيف جاء رد طلبة السوربون (١٩٥٧) على استفتاء قدم اليهم بوضع دوستويفسكي في مرتبة أعلى من أي كاتب فرنسي .

وعنده تأمل خصائص الرواية الأمريكية والروسية ، يسعى الملاحظون الأوربيون في أواخر القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين لاكتشاف نقاط التقارب بين الولايات المتحدة التي انحدر منها هوثورن وملفيل وبين روسيا ما قبل الثورة البلشفية . وأدت الحرب الباردة الى عرض هذه النظرة وكأنها نظرة قديمة عفا عليها الزمان أو ربما خاطئة . غير أن مسئولية هذا التحريف تقع على كاهلنا . فلكي نفهم لماذا غدا من أصعب الأمور بعد موبى ديك وأنا كاريننا والأخوة كارامازوف لأي أحد أن يصبح روائياً على الإطلاق ، فان علينا أن نبحث لا عن التباين بين روسيا وأمريكا ، وإنما عن التباين بين روسيا وأمريكا من جانب ، وأوروبا القرن التاسع عشر من الجانب الآخر . وهذا الكتاب معنى بالروس . غير أن المؤثرات السيكولوجية والمادية التي حررتهم من مأزق الواقعية كانت قائمة أيضاً في العالم الأمريكي ، وبلاستطاعة ادراك ذلك بوضوح من خلال عيون أمريكية .

ولا يخفى أن هذا الموضوع موضوع كبير ، ويتعين النظر الى ما سيحيى فيما بعد على أنه ملاحظات تمهيدية لمعالجة أكثر كفاية فحسب . ولقد تناول هذه القضية أربعة من أنجب عقليات عصرنا وأحدها بصيرة (٨) . ولقد دهش الجميع - كل من منظوره الخاص - من المماثلة بين هاتين القوتين الصاعقتين . وذهب هنري جيمس الى ما هو أبعد وتنبا اعتماداً

(٨) الأربعة هم Astolphe de Custine ، Tocqueville وماتيو ارنولد وهنري آدمز .

على قدرة فذة بمصير الحضارة لو قدر للعاملين الكبيرين مواجهة كل منهما
للآخر في حالة إصابة أوروبا بالوهن .

وكانت العلاقة بأوروبا الحافلة بالنقائض والتضارب - وإن كانت
محتومة - خلال القرن التاسع عشر من الموتيفات المتكررة في الحياة الفكرية
الروسية والأمريكية معا . وطرح هنرى جيمس التصريح الكلاسيكى الذى
قال فيه : « انه مصير معقد » فبوصفى أمريكيا فان احدى المسئوليات الملقاة
على عاتقى هي محاربة أى تقييم لأوروبا قائم على الخزعبلات ، وفى معرض
الثناء على جورج صائد قال دوستويفسكى : « نحن معشر الروس لدينا
بلدان ننتمى اليهما ، روسيا وأوروبا ، حتى عندما نسمى أنفسنا بأبناء
الجامعة السلافية » (٩) ويظهر التعقد والازدواجية فى تصريح ايفان
كارامازوف لشقيقه :

« أود أن أسافر الى أوروبا يا اليوشا ، وسأبدأ رحلتى من هنا ، وإن
كنت أعرف أننى ذاهب الى مقبرة فحسب ، ولكنها أئمن وأنفس مقبرة ،
وانها لكذلك ! وكم يتمتع الموتى الراقدون هناك بالنفاسة ! . فكل حجر
موضوع فوقهم يشهد بألمعية ماضيهم ، وبالايمان الحماسى بعملهم وبصدقهم
وكفاحهم وعلمهم ، وأعرف أننى سأستلقى على الأرض وأقبل تلك الأحجار
وأذرف الدمع فوقها ، رغم اقتناعى من صميم فؤادى أنها لم تعد تزيد منذ
أمد بعيد عن مجرد مقبرة » .

أفلا يصح اتخاذ هذه الفقرة كشعار للأدب الأمريكى ابتداء من كتاب
هوثرن (*) وحتى الرباعيات الأربع لاليوت ؟

ففى كلا البلدين ، اتخذت العلاقة بأوروبا أشكالا متنوعة ومعقدة .
وعرض تورجينف وهنرى جيمس ، واليوت وباون ، فيما بعد ، أمثلة لقبول
التحول الى العالم القديم . وكان ملفيل وتولستوى من بين كبار من رفضوا
ذلك . ولكن فى أغلب الحالات ، كانت الاتجاهات متضاربة واضطرارية .
ولاحظ كوبر (**) (١٨٢٨) « لو أمكن مسامحة أى انسان يهجر بلده ،
لكان هذا الانسان هو الفنان الأمريكى » وفى هذه النقطة انقسم رأى
المثقفين الروس (الانتلجننتزيا) انقساما حادا . ولكن سواء رحبوا بهذا
الاحتمال أو استهجنوه ، فإن أدباء أمريكا وروسيا قبله نزعا الى الاتفاق
على القول بأن التجارب التى صحبت تكوين شخصية أدبهم قد جرت فى

(٩) يوميات كاتب ترجمة Boris Brasel تحت عنوان The Diary of a Writer

(نيويورك ١٩٥٤) .

Marble Faun — Hawthorne.

(*)

Cooper فى كتاب Clearing in Europe (**)

ذيلها جانبيا ضروريا من « الاغراب » أو « الخيانة » . وكثيرا ما يؤدي
الحجيج الى اعادة كشف الأديب لموطنه الأصلي أو اعادة تقييمه له . فلقد
« اكتشف » جوجول بلده روسيا عندما كان يعيش في روما . ولكن في
الأدب الروسى والأدب الأمريكى معا كانت الرحلة الى أوربا هى الوسيلة
الأساسية للتغرف على الذات ومناسبة لاصدار أحكام معيارية عليها ، كما
لاحظنا فى عربة المسافرين التى ركبها هوتسن لعبور الحدود البولندية ،
ووصول لامبرت سترشر بطل رواية السفراء لجيمس الى شستر . وكتب
كيرفسكى الذى انضم فى وقت مبكر الى « الجامعة السلافية » : « لكى
تفهم شيئا هائلا وفظيعا مثل روسيا يتعين عليك أن تنظر اليها عن بعد » .

أكسبت هذه المجابهة مع أوربا الرواية الروسية والأمريكية شيئا
ما من الثقل والجلال . فبعد أن بلغت الحضارتان سن الرشيد اتجهتا
للبحث عن صورتيهما (وقد قدم هنرى جيمس هذه الفكرة فى احدى
حكاياته الأساسية) . وساعدت الرواية فى البلدين على تزويله عقول
المواطنين بالاحساس بمكانتهم ، وليست هذه المهمة باليسيرة . فبينما كان
الواقعى الأوروبى يستعين بنقاط اشارية للرجوع اليها قد تحددت بفضل
التراث التاريخى والأدبى الثرى ، فاننا نرى نظيره فى الولايات المتحدة
وروسيا يضطران اما الى استيراد الاحساس بالتواصل والاستمرارية من
الخارج ، أو الى خلق حالة من الاستقلال الذاتى الزائف اعتمادا على أية
مادة تقع تحت أيديهم . وكان من حسن حظ الأدب الروسى - وهذا مثل
نادر - أن تظهر فى روسيا عبقرية بوشكين المتعددة الجوانب ، والكلاسيكية
فى ميولها . ومثلت أعماله فى ذاتها عالما من التقاليد . وفوق كل ذلك ،
فانها ضمت قائمة طويلة من المؤثرات الأجنبية والنماذج الوطنية . وكان
هذا ما عناه دوستويفسكى بإشارته الى « تجارب بوشكين مع المؤثرات
العالمية » :

« فحتى أعظم الشعراء الأوروبيين فانهم لم يتمكنوا قط من استيعاب
عبقرية الشعوب المجاورة والغريبة والأجنبية بنفس القوة التى ظهرت عند
بوشكين ، الذى انفرد بين جميع شعراء العالم فى القدرة على اعادة الخلق
الكامنة داخل نفسه لاي قومية أجنبية » (١) .

وفضلا عن ذلك ، فبفضل جوجول اهتدى فن السرد الروسى الى صنائع
ماهر ، نجح فى اصابة سهم وافر فى الاهتمام الى الأنغام الأساسية
للغة الروسية ومختلف أشكالها وصيغها . وهذا يفسر العبارة الشهيرة
« بأن الرواية الروسية قد خرجت من عباءته » . أما الأدب الأمريكى فكان أقل

توفيقا . اذ يكشف الذوق القلق عند « بو » وهو ثورن وملفيل غموض
أمزجتهم والمآزق التي تعرضت لها مواهبهم الفردية ، وهى تحاول الابداع
فى عزلة نسبية .

ولقد افتقرت روسيا وأمريكا على السواء حتى الى هذا الاحساس
بالاستقرار الجغرافى والتماسك الذى كان من الأمور المسلم بها عند كتاب
الرواية الأوروبية . فلقد جمع البلدان بين الضخامة والتصور الرومانتيكى
بأن الحدود ظاهرة فى سبيلها الى الاندثار . ومثلما بدا الغرب القصى
والهنود الحمر فى الأساطير الأمريكية . حدث نفس الشئ عند الروس .
فلقد تصور بوشكين وليرمنتوف وتولستوى القوقاز وقبائله المتحاربة
أو المجتمعات الخام للقوزاق والمؤمنين القدامى فى نهر الدون والبولجا ،
على نفس النحو الذى حدث للأدباء الأمريكان . ومن النماذج التقليدية فى
الأدبين فكرة البطل الذى يهجر العالم الفاسد فى الحياة المدنية بالمدن
والمشاعر الواهنة لكى يواجه مخاطر المناطق الحدودية والعمل على تطهير
مسلك أهلها ، وثمة قرابة بين بطل إحدى الروايات الأمريكية (*) وبطل
رواية تولستوى فى « حكايات من القوقاز » تبين عندما يتحركان بين وديان
الصنوبر والمخلوقات المتوحشة فى حالة سوداوية ، وإن كانا يشعران
بحماسة وحمية عند مطاردتهما لبعسوهما « النبيل » :

ولم تظهر رحابة المكان المصحوبة بالقوى الطبيعية فى أكثر مظاهرها
جلالا ووحشية الا عند الأختين بروننى ، وبعده ذلك عند لورنس . وتعرف
أدباء الروس والأمريكان منهم على كيف تبدو الطبيعة بعد تحررها وفك
أسرها فرأينا بعد ذلك الفيضانات المتقلبة للبحار عند دانا (**) وملفيل ،
والأهوال البدائية فى عالم الجليد عند ادجار آلان بو (***) ، وصورة
الانسان عارية فى رواية العاصفة الجليدية لتولستوى . فلقد واجهت
جميع هذه الحالات الانسان وعرضته لمواقف كان بمقدورها تحطيمه فى
لحظات وحشية . وتقع جميع هذه الأحداث خارج نطاق قائمة الأعمال
الأدبية الواقعية فى أدب أوربا الغربية . ولم يكن بمقدور أحد غير الروس
والأمريكان تأليف رواية مثل « ما مقدار الأرض التى يحتاجها الانسان »
لتولستوى ، التى اعتقد جويس أنها أعظم عمل أدبى فى العالم فى القرن
التاسع عشر . وهى حكاية أخلاقية رمزية عن ضخامة الأرض . ولم يكن
بالامكان أن تعنى شيئا لا فى مشاهد كنت عند ديكنز ولا نورمانديا عند
فلوير .

Leathestocking.

(*)

Richard Henry Dana (١٨١٥ - ١٨٦٢) واشتهر برحلات البحر التى

سجلها فى أدبه .

Narrative of Arthur Gordon Pym.

(***)

غير أن المكان مصدر انعزال بقدر كونه مصدر توسع . واشترك الأدب الروسى والأدب الأمريكى فى فكرة الفنان الذى يبحث عن هويته وجمهوره فى حضارة حديثة للغاية ، شديدة الاضطراب ، ومنشغلة بهوم البحث عن القوت . أما المدن التى أدرك فيها الوعى الأوروبى كيفية التثام الجماعات الصغيرة ، وما حدث بينها من معاملات وتبادل منفعة فإنها كانت غفلا ومجهولة عند الروس والأمريكان . فبدت مثلاً سان بطرسبورج فى الأدب الروسى من عهد بوشكين حتى دوستويفسكى رمزا «للاشياء والبناء» التعسفى . اذ أمكن انشاؤها وبنائها كاملة فى موقع كان غارقاً فى المستنقعات بفضل سحر الأوتوقراطية ، أى أنها بلا جذور ممتدة لا فى الأرض ولا فى الماضى ، وأحياناً ، كما رأينا فى رواية الخيال البرونزى (بوضع شدة فوق الياء) لبوشكين ، انتقمت الطبيعة من المتطفلين . وفى أحيان أخرى ، مثلما حدث عندما اختفى ادجار آلان بو فى بالتي مور ، تحولت المدينة الى قطيع من الغوغاء فى حالة شبيهة بالكوارث الطبيعية ، وحطمت الفنان .

ولكن فى النهاية انتصرت ارادة الانسان على جبروت الأرض ، فأمكن شق الطرق فى الغابات والصحارى ، وسيطرت الجماعات الانسانية على البرارى والاستبس . وانعكست فى المسلسل الكبير للكلاسيكيات الروسية والأمريكية هذه الانجازات ، وأيضاً دور الارادة التى حققت ذلك . ففى أساطيرهما (الروس والأمريكان) ، أو ما دعاه بلزاك « بالبحث عن المطلق » رأينا هذا الشعار يلوح عالمياً . فالشخص مثل مستر برين وآهاب وجوردن بيم ، وانسان القاع أو العالم السفلى (عند دوستويفسكى)، بل تولستوى نفسه ، اقتحم الانسان الحواجز التى تعوق الارادة ، وحطم القيم الأخلاقية التقليدية والقانون الطبيعى ، واختار ادجار آلان بو شعاراً لاحتى قصائده (*) « فقرة من كتاب عالم اللاهوت جوزيف جلافيل من القرن السابع عشر » من الآن فصاعداً لن ينصاع الانسان للملائكة ولا للموت بدون قيد ولا شرط اللهم الا اذا أصيبت ارادته بالوهن » . هذه هى صيحة القتال عند آهاب (فى موبى ديك لميلفيل) ، كما كان أمل تولستوى عندما ارتاب فى الحاجة الى فنائية الجنس البشرى . ففى روسيا وأمريكا — كما لاحظ ماتيو أرنولد — كانت الحياة ذاتها تتسم بالتعصب المعروف عن الشباب .

ولكن فى كلا المثالين ، لم يكن المقصود هو نوع الحياة التى نهلت منها الرواية الأوروبية مادتها ، ونسجت نسيج تقاليدها الأدبية . ان هذا

هو جوهر دراسة هنرى جيمس للأديب الأمريكى هو ثورن . فقد كتب فى تمهيده لأحد كتبه (*) :

« ليس هناك أديب يفتقر الى خبرة التجارب السابقة يستطيع أن يتصور صعوبة كتابة أو تأليف رومانس عن بلد ليس به أى أطلال ولا آثار عتيقة أو أسرار خفية ، ولا أية اساءة متعددة الألوان ومثيرة للاكتئاب . فلا شئ موجود سوى الرخاء المألوف الذى نراه ماثلا أمام أعيننا فى وطنى العزيز وهذا من حسن الطالع » .

وعندما يصدر هذا الكلام من مؤلف كتب جادة (**) ، فإنه يترأى لنا كأنه سخرية رقيقة . غير أن هنرى جيمس لم يقصد هذا المعنى ، وأفاض فى الكلام عن « المصاعب » التى واجهها هو ثورن ، وجاءت مجادلاته هى ونص هو ثورن ممثلة لأمريكا . بيد أن ما عمد جيمس الى قوله قد قدم - فى أغلب الظن - أفضل تحليل فاحص توافر لنا عن الخصائص الأوروبية . فعندما ذكر لنا ما افتقرت اليه الرواية غير الأوروبية ، فإنه حدثنا أيضا عن المعوقات التى تحررت منها . وجاء تناوله - كما اعترف - واضحا وضاء عن الاختلافات بين فلوير وتولستوى بنفس الوضوح الذى قدم به الخلاف بين فلوير وهو ثورن .

فبعد أن تحدث عن تداخل الجوز وشجوبه الذى عمل فيه هو ثورن قال جيمس :

« لقد احتاج الأمر الى عدة أشياء ، كما لابد أن يكون هو ثورن قد شعر فيما بعد فى الحياة ، عندما تعرف الى (المشهد الأوروبى) بكشافته وثرائه . اذ يحتاج الروائى الى تجميع قبله كبير من الأحداث التاريخية والعادات والأعراف والأنماط للحصول على رصيد يعتمد عليه فى انطباعاته وفيما يوحى له »

ومن هنا تجيء القائمة المشهورة للبنود الخاصة « بالجنس » فى أسمى حالاتها ، التى غابت عن نطاق الحياة الأمريكية ، وعن منشأ المعالم والمشاعر التى يرجع اليها الروائى الأمريكى .

فلا وجود « لدولة » بالمعنى الأوروبى للكلمة ، وبحق لا تزيد كلمة دولة عند التحدث عن أمريكا عن اسم له دلالة قومية مميزة ، ولا وجود لصاحب سيادة أو بلاط أو ولاء شخصى أو أرستقراطية أو كنيسة ، أو كهنة أو جيش ، أو قلاع أو قصور ريفية أو أطلال مبلبلية (أى جدرانها

The Marble Faun.

(*)

(**) مثل The House of the Seven Gables و The Scarlett letter

مغطاة بشجر اللبلاب) ولا أكسفورد أو ايتون أو هارو أو أدب أو روايات أو متاحف أو لوحات فنية أو أحزاب سياسية أو أية فئة منشغلة بالرياضة، ولا آبسوم أو اسكوت » .

وليس بمقدورنا أن نقرر هل يستطيع أخذ هذه القائمة بحذافيرها مأخذ الجند . ففي انجلترا على عهد الملك جيمس ، لم يكن للبلاط أو الجيش أو الرياضة دور يذكر في تحديد قيم الفنان ، والحادث الوحيد الذي يمكن أن يوصف بالحادث الدرامي عند ذكر جامعة أكسفورد ، وله ارتباط بالعبرية الشعرية هو طرد شيلي من الجامعة . وكانت القصور الريفية والأطلال « المبلبة » لعنة دامية حلت بالفنانين والموسيقيين الذين سعوا لادخال السرور على قلوب أولياء نعمتهم . فلا ايتون ولا هارو قد قامت بدور ملحوظ في تشجيع الفضائل الرقيقة . ومع هذا فإن قائمة هنري جيمس لها دلالتها . فقد استطاعت أن تقدم في صورة منمنمة دقيقة صورة العالم عند الواقعية الأوروبية ، وما كان برجسون سيسمي المعطيات المباشرة (*) لفن ديكنز وثاكري وترولوب وبلزاك أو فلوبر .

وبالإضافة الى ذلك ، وإذا سلمنا بالمؤهلات الضرورية واختلاف المنظور ، فإن هذا الدليل الخاص بما افتقرت اليه أمريكا ينطبق بالمثل على روسيا في القرن التاسع عشر . فلم تكن روسيا أيضا دولة بالمعنى الأوربي للكلمة ، وكان بلاطها الأوتوقراطي بطابعه شبه الآسيوي معاديا للأدب . والكثير من أبناء أرستقراطيتها غارقون حتى آذانهم في الروح الهمجية الاقطاعية . ولم يبال بالفن أو بالحرية الفكرية سوى حفنة صغيرة من أبناء البلاد المثقفين ثقافة أوروبية . ولم يشترك الكهنة الروس في أكثر من القليل من المظاهر هم والأساقفة والقساوسة الانجليكانيون الذين أمضى هنري جيمس في مكباتهم المكسوة بالأخشاب الكريمة ومكاتبهم الأشبه بأوكار الغربان بعض أمسياته الشتوية . لقد كانوا زمرة من المتعصبين الجهلة الذين يستغلون الأميين برؤاهم الخداعة . أما أغلب البنود الأخرى التي أوردتها جيمس كالجوامع الحرة والمدارس العريقة والمتاحف والأحزاب السياسية والأطلال المبلبة والتقاليد الأوروبية ، فلم توجد في روسيا مثلما لم توجد في الولايات المتحدة :

وفي الحالتين - يقينا - فإن هذه البنود تشير الى حقيقة أكثر عمومية . فلم تعرف لا روسيا ولا أمريكا تطورا كاملا للطبقة المتوسطة بالمعنى الأوربي للكلمة . وكما ذكر ماركس في أواخر أيامه . لقد قدمت روسيا مثالا لنظام اقطاعي يتجه نحو التصنيع دون مرور بالمراحل الوسيطة

للانتخابات السياسية ، ودون ظهور للبورجوازية الحديثة . اذ تكمن وراء الرواية الأوروبية ظواهر ساعدت على الاستقرار والنضج مثل الأنظمة الدستورية والرأسمالية ، ولم توجد هذه الأنظمة في روسيا على عهد جوجول أو دوستوفسكى .

واعترف جيمس بوجود « عوامل تعويضية دقيقة » لرهافة الجو الأمريكي ، ونوه بدور الطبيعة الفزيائية المباشرة في أسمى حالاتها الفصيحة والى احتكاك الكاتب بأنماط الجماهير العريضة ، وبالإحساس « بالدهشة » و « الخفاء » عند الالتقاء بأناس لا يستطيع إدراجهم ضمن أية فئات متميزة في أى مجتمع محدد . غير أن جيمس أسرع وأضاف القول بأن « غياب مثل هذا التكوين الهرمى يحرم الفنان من أية معايير ثقافية أو فكرية ومحك قياس السلوك ، وبدلاً من ذلك » فإنه يلزمه باتباع إحساس فاتر منعزل بالمسئولية الأخلاقية » .

ان هذه العبارة مقلقة حتى اذا نظر اليها على أن المقصود بها هو « هوثورن » وحده . ويحتاج الأمر الى مشوار طويل لتفسير لماذا أقبل جيمس في مرحلته الناضجة على تمضية الوقت وإظهار الإعجاب بمؤلفات أوجييه (*) وجيب والكسندر دوماس (الابن) . ويلقى هذا الرأى الضوء على القيم التى ساقته الى عقد مقارنة بين « الرسالة القرمزية » لجيمس وآدم بلير للوكهارت دون أن تسمى هذه المقارنة للأخير . ويساعد ذلك على تفسير لماذا كان جيمس يأمل فى ارتقاء الرواية الأمريكية لتصل الى مستوى الرواية عند « دين هوويل » الذى بدأ حياته الأدبية بتأليف كتاب ممتع عن الحياة فى فيننسيا بدلاً من الابتداء برواية تجارب الصبى مثلما فعل ادجار آلان بو وملفيل وهوثورن . وأخيراً فلعل هذه الملحوظة تبين لماذا لم يتعرف جيمس اطلاقاً على المعاصرين الروس كإيفان تورجنيف؟ :

« هذا الإحساس الفاتر المنعزل بالمسئولية الأخلاقية » (والذى أميل الى وصفه بالهوائى بدلاً من الفاتر) ، وهذا الاضطراب الى الاتجاه نحو ما سيسميه نيتشه « بإعادة تقييم القيم » قد ساعد على توجيه الرواية الأمريكية والروسية الى ما هو أسمى من المصادر المتخاذلة للواقعية الأوروبية ، وتجويلها تجاه عالم بيكو (**) وآل كارامازوف . ولاحظ لورنس :

(*) Emile Augier (١٨٢٠ - ١٨٩٠) مؤلف مسرحى فرنسى . أما Gyp فهو الاسم المستعار لانيية فرنسية تدعى ماري أنطوانيت دى ميرابو من الأرستقراط اللائى ألفن أدباً تأفها نسي أمره الآن .

Pequod.

(**) (★★)

« هناك شعور مختلف فى الكلاسيكيات الأمريكية العتيقة • انها تمثل النقلة من المصطلح القديم للنفس « بسيك » (بمعنى الروح) كما كانت تفهم فى الماضى الى شىء جديد ، والى عملية تنحية وإزاحة ، والإزاحة موجعة » (٢) •

وفى حالة أمريكا ، كانت الإزاحة والتنحية أو الاستئصال مكانية وثقافية ، أى عنت نزوح العقل من أوربا الى العالم الجديد • وفى روسيا ، كانت الإزاحة تاريخية وثورية • وفى الحالىن كانت مصحوبة بالآلم والابتعاد عن العقل ، وان كانت تميزت أيضا باتاحتها الفرصة للتجربة والاعتقاد المنعش بوجود مسائل أدهى وتستحق الصدارة وتفوق فى الأهمية تصوير المجتمع القائم أو التزويد بمرفهات رومانسية •

وليس من شك أنه باتباع معايير جيمس يصح وصف هوثورن وملفيل وجوجل وتولستوى ودوستويفسكى بالشخصيات المنعزلة • فلقد قاموا بالابداع بمعزل عن الوسط الأدبى السائد ، أو بطريقة متعارضة معه • والظاهر أن جيمس بالذات وتورجينيف كانا الأسعد حظا • فلقد حظيا بالتشريف فى أرقى محافل الحضارة ، ولم يشعرا بأية غرابة فيها دون أن يضحيا باكتمال هدفهما • ولكن بعد الفحص والتمحيص يبين أن أصحاب الرؤى والمسكونين أو المسوسين هم الذين أبدعوا الكتب « الطيتانية أو الجعيسة » ••

وربما ساعد حديثنا المتخيل عن روسيا وأمريكا فى القرن التاسع عشر عن التماثل المحتمل فى ابداع الرواية الروسية والأمريكية ، وعلى ابتعادهما على التعاقب من الواقعية الأوروبية على التنبؤ بالخطوة التالية • فالرواية الأوروبية تعكس فترة السلام الطويلة التى أعقبت عهد نابليون ، وامتد هذا السلام من معركة واترلو الى الحرب العالمية الأولى ، مع استثناء فترات متقطعة من الانتفاضات وحالات القلق فى السنوات ١٨٥٤ و ١٨٧٠ • وكانت الحرب « موتيفا » سائدا فى الشعر الملحمى ، حتى وإن دارت الحرب فى السماء ، وزودت سياق الكثير من الدراما الجادة ابتداء من أنتيجونا لسوفوكليس الى ماكبث وآيات كلايست ، ولكنها ابتعدت على نحو بعيد الدلالة عن الموضوعات التى شغلت الروائيين الأوربيين فى القرن التاسع عشر • ونحن نسمع زئير أو هدير المدافع عن بعد فى رواية تاكرى (*) كما ان اقتراب الحرب قد أضفى جانبا من السخرية على الصفحات الأخيرة من نانا لاميلى زولا ، كما زودها بسورتها الحيوية التى

(٢) D. H. Lawrence فى كتاب Studies in Classic American Literature.
(★) — William Thackeray Vanity Fair - (١٨١١ - ١٨٦٢)

لا تنسى . غير أن الحرب لم تعاود الظهور فى التيار الرئيسى للأدب الأوروبى ، الا بعد تحليق المنطاد زبلن فوق باريس فى تلك الليلة الليلية ، التى سادها الاغواء ، ودلت على نهاية عالم بروسى . وكتب فلوير الذى شدد على الاشارة الى أغلب هذه المشكلات صفحات وحشية لامعة عن المعركة ، ولكنها كانت من المعارك التى عفا عليها الزمان ، وأصبحت جديدة بالايدياع فى أحد متاحف قرطاج العتيقة . ومن الغريب أن تدعو الضرورة الى الرجوع الى كتب الصبية والأطفال لو أريد الاهتداء الى روايات مقنعة عن دور الأدميين الراشدين فى الحرب ، أى الى ألفونس دوديه وهنتى (*) الذى تماثل هو وتولستوى فكانت له تجارب مشهورة فى حرب القرم . ولم تنتج الواقعية الأوربية فى مرحلة مراجعتها كتباً مماثلة للحرب والسلام أو وسام الشجاعة الأحمر لتولستوى .

وتدعم هذه الحقيقة درساً وعبرة أكبر . فلقد كان مسرح الرواية الأوربية وقالبها السياسى والفيزيائى من جين أوستن الى بروسى مستقراً بدرجة غير مألوفة ، وما يقع فيها من نكسات جوهرية يتبع الخصوصيات ولا يتبع أى اتجاه عام . ولم يكن فن بلزاك وديكنز مهيناً للاشتراك فى تلك القوى القادرة على تمزيق نسيج المجتمع أو تهديد الحياة الخاصة ، كما أن أحداً لم يطالبهم بذلك ، وكانت هذه القوى تتجمع بعناد وتصلب لبدء عصر الثورات والحروب الشاملة ، غير أن الروائيين الأوربيين اما تجاهلوا هذه الظاهرة أو أساءوا تفسيرها . وأكد فلوير لجورج صائد ان نظام « الكومين » هو مجرد انتكاسة وجيزة لنزعة انشقاقية ، ولم يلمح غير اثنين من الكتاب بوضوح النزوع نحو التفكك وما أصاب جدار الاستقرار الأوروبى من تشقق . الأول هو هنرى جيمس (**) وجوزيف كونراد (***) . ومن الملحوظ ومما له دلالة ان الكاتبين كليهما لم يكونا من المنتمين للتقليد السائد فى غرب أوروبا .

ولم يقدر تأثير الحرب الأهلية الأمريكية - فى اعتقادى - أو بالأحرى اقترابها أو ما حدث فى أعقابها على الجو الأمريكى تقديراً كاملاً . وألمح هارى ليفين (****) الى أن منظور ادجار آلان بو للعالم قد استمد قوامته من نبوءته عن المصير المهدد والمتوعد للجنوب . ولم يحدث الا تدريجياً اقترابنا من ادراك كيف أثرت الحرب تأثيراً عالياً فى وعى هنرى جيمس .

(*) G. A. Henty (١٨٣٢ - ١٩٠٢) كان مراسلاً حربيًا انجليزيًا ألف بعض

الروايات التاريخية للأطفال .

(**) فى كتاب The Princess Casamassima

(***) فى كتاب Under Western Eyes

. The Secret Agent

Harry Levin .

وكتاب

(****)

فهى تفسر ولعه بالوحشيات والمعلولين ، التى زادت الرواية عنده عمقا ونقلتها الى مجالات خارج نطاق المذهب الواقعى الفرنسى والانجليزى . ولكن بوجه أكثر عمومية نستطيع القول ان عدم الاستقرار فى الحياة الاجتماعية الأمريكية وميثولوجية العنف المتوطنة فى مناطق الحدود واحتلال أزمة الحرب للصدارة قد انعكست على مسلك الفن الأمريكى ، وساهمت فيما سماه لورنس : « ارتفاع طبقة الوعى الى أقصى حدودها » . وقصد جيمس بهذه الملاحظة كل من بو وهوثرن وملفيل ، ولعلها تنطبق بالمثل على بعض رواياته هو بالذات (*) ، ولكن ما بدا فى حالة أمريكا عناصر معقدة وهامشية فى بعض الأحيان ، كان من الحقائق الأساسية فى حالة روسيا .

٥

واذا استثنينا رواية الأرواح الميتة لجوجول ١٨٤٢ ، وأوبلوموف لجونشاروف وفى العشية لتورجينييف ، سنرى امتداد فترة ازدهار الرواية الروسية من تحرير العبيد ١٨٦١ الى الثورة الأولى ١٩٠٥ . ومن ناحية قوة الابداع والعبقرية الخالدة بالاستطاعة مقارنة هذه السنوات الأربع والأربعين مقارنة صحيحة بالعصور الذهبية للخلق الفنى فى أثينا على عهد بركليس وعصرى الملكة اليزابث والجاكوبى فى انجلترا ، وبالإمكان احتسابها ضمن أخصب فترات تألق الروح الانسانية ، وفضلا عن ذلك ، فما من شك أن الرواية الروسية قد تصورت كإشارة للدائرة التاريخية للبروج (**) . انها إشارة اقتراب الجيشان (بفتح الجيم) . فابتداء من الأرواح الميتة الى البعث لتولستوى (سنرى الصورة الأولى لهذا الجيشان متمثلة فى مجرد وضع عنوانى الروايتين متجاورين . اذ عكس الأدب الروسى اقتراب النبوءة من تحققها :

« فهذا الأدب حافل بالنبوءات والتوقعات ومهموم بصفة مستمرة بتوقع اقتراب الكارثة . ولقد شعر عظماء الكتاب الروس فى القرن التاسع عشر بأن روسيا على حافة الهاوية وأنها مندفعة اليها بعنف . وتعكس أعمالهم الثورة التى حدثت داخل روسيا وتلك الثورة الأخرى التى كانت فى طريقها للاندلاع » (٣) .

(*) مثل The Golden Bowl و The Jolly Corner
(٣) Les sources et le sens du — N. A. Berdiaev
ترجمة A. Neville (باريس ١٩٥١) Communisme russe
Zodiac. (**) (٣)

تأمل الروايات الكبرى : الأرواح المائتة ١٨٤٢ وأوبلوموف (١٨٥٠) والآباء والأبناء لتورجنيف (١٨٦١) والجريمة والعقاب ١٨٦٦ والأبله (١٨٦٨ - ١٨٦٩) والممسوس (١٨٧١ - ١٨٧٢) وأنا كاريننا (١٨٧٥ - ١٨٧٧) والاخوة كارامازوف (١٨٧٩ - ١٨٨٠) والبعث (١٨٩٩) . ان هذه المجموعة تمثل سلسلة من النبوءات . وحتى الحرب والسلام (١٨٦٧ - ١٨٦٩) والتي تنفرد بموقف خاص خارج التيار الرئيسى ، فانها تختتم بالتلميح لتفجر احدى الأزمات . نعم لقد أدرك الروائيون الروس فى القرن التاسع عشر العاصفة وهى تتهيا للانطلاق ، وتنبأوا بما سيحدث . وكانت رؤياهم شديدة الوطأ أشبه برؤى الكتاب المقدس . وكثيرا ما تنبأوا بنبوءات متعارضة هى وفطرتهم السياسية والاجتماعية منلما حدث فى حالة جوجول وتورجنيف ، ولكن مخيلاتهم تعرضت للقمع ، لأن الكارثة كانت واقعة لا محالة . واذا توخينا الحقيقة فان الرواية الروسية تعد مؤيدة لما ذكره راديشوف (*) فى كلماته الشهيرة فى القرن الثامن عشر : « بأن أثقال المعاناة الانسانية قد سحقت روحى » .

وبالاستطاعة نقل الاحساس بالتواصل والرؤى المتسلطة اعتمادا على احدى المقطوعات الفانتازية ، وربما لا يتحقق ذلك الا باتباع هذه الوسيلة . فلقد أطلق جوجول ترويكته الرمزية من خلال أرض الأرواح الميتة ، وأدرك جونشاروف ان عليه أن ينهض لالتقاط الزمام ، ولكنه بدلا من أن يفعل ذلك استسلم لمصيره المحتوم . وفى واحدة من تلك القرى فى مقاطعة (ن) التى يعرفها قراء الرواية الروسية أمسك بازاروف عند تورجنيف بسوطه . ومثلت شخصيته المستقبل والغد بحملته التطهيرية المصحوبة بسفك الدماء . ويمثل أشباه بازاروف ممن أصابهم مس الجنون ، ممن سعوا للاندفاع بترويكاتهم فى الهاوية موضوع رواية الممسوس لدوستوفسكى . وفى لغتنا المجازية قد تدل اقطاعية ليفين فى آنا كاريننا على الوقفة المؤقتة فى الموقع الذى ربما بحثت فيه المشكلات لتحليلها والاهتداء الى حل لها اعتمادا على المفهومية ، ولكن الرحلة قد وصلت الى نقطة اللاعودة ، وسنضطر الى الاسراع نحو مأساة آل كارامازوف ، وفيها صورت على مقياس شخصى عملية قتل الأب الهائلة كاشارة للثورة . وأخيرا نصل الى البعث ، وهى رواية عجيبة بعيدة عن الكمال ، وتحمل دعوة للغفران ، وتتجاوز الفوضى وتنظر الى ما وراءها وما هو أبعد منها ، أى الى المשיئة الالهية .

(*) Radishehev من أتباع الماسونيين الذين دعوا الى التحرر فى عهد الامبراطورة كاترين امبراطورة روسيا ، وحكم عليه بالاعدام بعد أن نشر كتابا بعنوان « رحلة من بطرسبرج الى موسكو » روى فيه أحداثا عن الفساد الحكومى ، ولم ينفذ حكم الاعدام فيه .

لقد انطلقت هذه الرحلة في عالم خال من « الشكل » يتصف بالمأسوية ، ولا تناسبه الواقعية الأوروبية . وفي رسالة الى مايكوف في ديسمبر ١٨٦٨ (وستسنع لى الفرصة فيما بعد للرجوع اليها) تساءل دوستويفسكى :

« يا الهى ! لو أمكنا أن نذكر كل ما مر بنا معشر الروس بطريقة قاطعة خلال عشر السنوات الأخيرة ونحن نسعى للارتقاء بأرواحنا ستتشعر أبدان جميع الواقعيين لو سمعوا ما جرى لنا وسيصفون ما حدث بأنه هلوسة أو فانتازيا ! ومع هذا فلا بأس من تسمية هذه الأحداث بالواقعية المحضة . انها الواقعية الوحيدة الصادقة ، العميقة . . . » .

كانت الحقائق التى تعرض لها الكتاب الروس فى القرن التاسع عشر حقائق الفانتازيا حقا كالاستبداد المروع والكنيسة التى وقعت فريسة لأصحاب الرؤى والمثقفين (الانتلجنتزيا) أرباب المواهب الكبرى . وبعد أن اقتلعوا من جنورهم سعوا للبحث عن الخلاص اما خارج وطنهم أو وسط ظلمسات كتل القرويين وجحافل المبعدين الذين نزعوا الى دق الأجراس (وهو اسم الجريدة التى كان يصدرها هرتسن) أو بالصياح فى جريدة السبارك (اسم جريدة لينين) من أوروبا التى يعشقونها ويحتقرونها فى ذات الوقت والمهاترات الهادرة بين أنصار الجامعة السلافية والمستغربين وبين الجماهيريين والنفعيين والرجعيين والعدميين والملحددين والمؤمنين . والجميع يفكرون مليا فى الكارثة المنذرة التى تنبأ باقترابها تورجينيف فى احدى عواصف الصيف ، وعرض رأيه عرضا جميلا .

ومن حيث الكيف وصياغة التعبير اتخذت هذه النبوءة بعض المظاهر الدينية . ورأى بلينسكى أن مسألة وجود الله كانت المحور الذى تركز عليه الفكر الروسى برمته . وكما لاحظ مرشيكوفسكى : « لقد استغرقت مشكلة الله وطبيعته الشعب الروسى كله ابتداء من المتهودين(*) من القرن الخامس عشر حتى العصر الحالى » (٤) وأضفت أيقنة المسيح وأخرويات الوحي على المناظرات السياسية مظهرا حماسيا غريبا . واعترضت ظلال توقعات القيامة الألفية أصوات الثقافة المكبوتة . ففى كل الفكر الروسى ، يعنى فى افصاحات شادييف وكيرنسكى ونيشاييف وتكاشيف وبلينسكى وبيسارييف وقسطنطين ليونتييف وسولوفيف وفيدوروف ، اقتربت مملكة الله على نحو مخيف من المملكة المتداعية للإنسان . وبعبارة أخرى ، كانت الروح الروسية مسكونة بالله .

ومن هنا جاء الاختلاف الجذرى بين الرواية فى أوروبا الغربية فى

(*) Judaizer. - و (٤) Merezhkowsky نفس المصدر .

القرن التاسع عشر والرواية فى روسيا ، اذ كان تراث بلزاك وديكنز وفلوبير علمانيا دنيويا . أما فن تولستوى ودوستويفسكى فهو فن دينى نبع من جو مشبع بالتجربة الدينية والاعتقاد بأن القدر قد شاء قيام روسيا بدور بارز فى التواعد للرؤى . ولم يكن دور من وقعوا فى قبضة الاله الحى بأقل من دور أسخيلوس أو ميلتون وتولستوى ودوستويفسكى ، اذ بدا لهم مصير الانسان محصورا بين اما كذا ، أو كذا ، على نحو ما ذكر كيركجورد . وهكذا فليس بالمقدور فهم أعمالهم فهما صحيحا على نفس المنوال المتبع فى فهم أعمال مثل دير بارم لستندال مثلا . فنحن هنا حيال تقنيتين مختلفتين وميتافزيقيتين مختلفتين . وبوسعك أن تصف آنا كاريننا والاخوة كارامازوف بأنهما روايتان وقصيدتان للعقل والروح ، وان كان هدفهما يتركز على ما سماه بيردييف « البحث عن خلاص الانسانية » .

ثمة نقطة أخرى تلزم اضافتها : عند تناولى لنصوص تولستوى ودوستويفسكى فى هذا الكتاب سألجأ الى الترجمة . وهذا يعنى أن هذا الكتاب عديم الفائدة الحقة للباحثين والمؤرخين فى اللغة الروسية والأدب الروسى أو اللغة السلافية والأدب السلافى ، والكتاب فى كل مرحلة من مراحل مدين بالفضل لجهودهم ، ولا أظنه يحتوى شيئا ما - كما آمل - دالا على الوقوع فى أخطاء جسيمة ، ولكنه لا يمكن ، وليس بالمقدور أن يكون موجها لهم . والأمر بالمثل فيما سبق ، أى فى حالة ما كتبه عن الرواية الروسية أندريه جيد وتوماس مان وجون كاوبر بوييز وبلاك مور . ولم أذكر هذه الأسماء من باب التباهى بالسبق ، وانما بالأحرى للتدليل على احدى الحقائق العامة . فالنقد - فى بعض الأحيان - مضطر الى التحرر الذى يتحتم على فقه اللغة (الفيلولوجيا) وتاريخ الأدب رفضه باعتباره يقضى على هدفيهما ، والترجمات صيغ فاضحة - الى حد ما - من خيانة الأمانة الأدبية ، ولكنها هى المصدر الذى نلتقط منه ما بوسعنا - بل وما يتوجب علينا - التقاطه من أعمال مؤلفة فى لغة مختلفة عن لغتنا . وفى حالة الكتابات المنشورة باستطاعة الأستاذية أن تستمر غالبا حية بعد الخيانة ، والنقد الذى تمتد جذوره الى هذه المحنة ، والذى يكرس نفسه لهذه المهمة سيكون ذا قيمة محدودة ، ولكنه سيتمتع بالقيمة رغم ذلك .

وعلاوة على ذلك ، فان تولستوى ودوستويفسكى يمثلان موضوعا رحيبا . ان هذا يساعد على حد ملاحظة ت . اس . اليوت عن دانتى على اتاحة فرصة امكان « قيام الكاتب بذكر شىء ما ذى قيمة ، بينما فى حالة صغار الكتاب لن تفلح سوى الدراسة المدققة الغامضة فى تبرير الكتابة عنهم على الاطلاق .

الفصل الثامن

منذ عهد يصعب تذكره تطلع النقد الأدبي الى الاهتداء الى قواعد موضوعية ومبادئ للحكم تتصف بالصلافة وبالكلية معا . غير أننا عندما نبحث تاريخها بشتى صنوفها سنعجب من امكان تحقيق مثل هذه التطلعات ، ونسأل هل كان بالاستطاعة حقا تحقيقها ؟ . وربما نسأل هل بالمقدور أن يكون مثل هذا النقد شيئا أكثر من كونه مسألة ذوق وحساسية عند أى عبقرى ، أو عند أية مدرسة من مدارس الرأى تفرض رأيها مؤقتا على روح العصر ، اعتمادا على براعتها فى عرض وجهة نظرها ، فعندما يأسر العمل الفنى وعينا ، فان شيئا ما كامنا فينا يتأثر باشعاعه . وما نفعله بعد ذلك هو تنقية القفزة الأصلية للتعرف عليه والافصاح عنها . عن طريق العقل واحساسنا بالمحاكاة . اذ تتصف الدراية بالعمل الفنى فى البداية بالعمامة والدوجماطيقية . وهذا ما عناء ماتيو أرنولد باستعمال مصطلح « المحك » ، وما أشار اليه هوسمان (*) عندما وصف بيت الشعر الصادق بأنه الذى يدفع شعر الذقن الى الانتصاب (ولقد عجبت لهذا الوصف الغريب الذى لم أجربه ربما لأننى حليق الذقن !) . وقضت الموضة الحديثة أن نشجب هذه التصورات والخواطر التى تنسب الى الأحكام الحدسية والذاتية ، ولكن هل يصح أن توصف بالابتعاد عن الأمانة ؟

هناك أمثلة تتصف فيها الاستجابة المباشرة بجبريتها ، وبكونها مناسبة للحالة التى حدثت فيها ، بحيث يتعذر علينا تجاوزها . وتكتسح بعض الانطباعات أفئدتنا بفضل بساطتها الظاهرية ، وتتحول الى ثوابت راسخة فى العقل نشعر بما تتركه من فراغ عندما نحاول اجتثاثها أو ازاحتها فى لحظات التأمل أو الشعور بالاضطراب . ومن الأمثلة التى يمكن الاستشهاد بها فى هذا المقام الفكرة المقبولة بوجه عام التى تصنف روايات

تولستوى - فى ناحية ما - فى فئة الملاحم . وأيد تولستوى ذاته هذا الرأى ، وانتقلت هذه الفكرة الى عالم الانتقادات الدارجة . وهناك توطدت وبدأت متوافقة تماما بحيث غدا من الصعب ادراك ما الذى يعنيه هذا الحكم على وجه الدقة . ولكن ما الذى نعنيه - فى الواقع - عندما نصف « الحرب والسلام » و « أنا كاريننا » بالملحميتين المنشورتين ؟ وما الذى خطر ببال تولستوى عندما وصف كتابه « الطفولة والصبا والشباب » بالعمل الصالح للمقارنة باللياذة ؟

ليس من الصعب فهم كيف ظهر هذا الاستعمال لكلمة « ملحمة » لأول مرة ، فلقد شاع مفهوم أساليبها وميثولوجيتها ابان القرن الثامن عشر على نطاق واسع ، واتسمت حافة مجالات استعمالها بالعممة ، مما صعب تقدير مدى صحة سماحها بالاستعمال فى حالات مثل « المشهد الملحمى » و « الفخامة الملحمية » فى أية جملة موسيقية . وتصور معاصرو تولستوى أن معنى الملحمة يدل على الأحاسيس المناسبة للضخامة والجدية واتساع المدى الزمنى والبطولة والسكينة والسرد المباشر . ولم تنحت لغة النقد عندما اختصت بالرواية الواقعية أى مصطلح متماثل فى كفايته . وناسبت كلمة « ملحمة » من حيث الوضوح والشمول والكفاية وصف الرواية عند تولستوى ، والأمر بالمثل عند استعمالها فى وصف « موبى ديك » لميلفل .

غير أن من وصفوا تولستوى « بروائى الملاحم » قد استعملوا فى كتابتهم كلمة تفوق معرفتهم لهذه النواحي ، فقد قصدوا بكلمة ملحمة تعبيرا غير دقيق عما فى أعماله من أبعاد كبيرة وعن العظمة العريقة لشخصه . والحق فإن المعنى مناسب على وجه الدقة ، ومن الناحية المادية ، لما قصده تولستوى ، فرواية الحرب والسلام ورواية أنا كاريننا ورواية موت ايفان اليتش ورواية القوزاق تذكرنا بالشعر الملحمى ، لا من ناحية أى ادراك مبهم لمداها وحدتها ، بل لأن تولستوى قصد بها وجود تماثل بين فنه وفن هوميروس . ولقد أيدنا استعماله للكلمة تأييدا كبيرا بحيث نادرا ما نفحص كيفية تحقيقه لهدفه ، وهل يستطيع حقا اكتشاف أوجه قرابة بين الأشكال الفنية عندما يكون الفاصل الزمنى بينها ثلاثة آلاف سنة وما لا حصر له من الثورات الروحية . وفضلا عن ذلك ، فلم يلتفت الا قليلا لجوانب توافق الأسلوب الملحمى عند تولستوى ونظراته الفوضوية الى المسيحية ، غير أن مثل هذا التوافق قائم . فعندما تقول ان هناك ارتباطا بين الكثير من الأشياء عند تولستوى وبين الالياذة ، من حيث النغم والقواعد ، - وعندما تطرح اعتقاد مرشكوفسكى بأن تولستوى كان

يملك روحا دالة على « كونه وثنيا بفطرته » (١) فان معنى هذا أنك أدركت جانبين من وحدة واحدة .

ربما بدا من الطبيعي أن نبدأ « بالحرب والسلام » . فلا وجود لعمل منشور آخر استهوى المزيد من القراء ، ووصف بأنه ينتمى على نحو واضح براق الى تراث الملحمة . وثمة اجماع على اعتباره الملحمة القومية لروسيا . فهو حافل بالأحداث مثل حادث صيد الذئب ، والتي لابد أن تكون المقارنات بين هوميروس وبين تولستوى قد أشارت اليه حتما . وبالإضافة الى ذلك ، فقد تصور تولستوى بالذات هذا العمل ، وكانت القصائد الهوميرية تشغل باله على نحو واضح ، ففي مارس ١٨٦٥ ، عكف على بحث « الشاعرية عند الروائي » ، ولاحظ في يومياته ان هذه الشاعرية « تنبع من مصادر شتى ، أحدها صورة الأحوال المستندة الى حادثة تاريخية - الأوديسا والالياذة ١٨٠٥ » على أن رواية الحرب والسلام من الأمثلة الدالة على التركيب بطريقة خاصة . اذ تتخللها فلسفة للتاريخ متعارضة مع مبدأ البطولة . ويؤدى التدفق المتعدد الجوانب للكتاب وشدة وضوح خلفيته التاريخية الى إعجابنا عن ملح ما فيه من متناقضات داخلية ، ولا يخفى أن كتاب الحرب والسلام ذو قيمة محورية فيما سأسوقه من حجج ، ولكنه لا يقدم أكثر الاتجاهات صراحة . وبدلا من ذلك أرى عزل بعض العناصر المميزة والمحددة في فن تولستوى بذكر شيء ما عن أنا كاريننا ومدام بوفارى .

والمواجهة بين كاريننا وبوفارى من المواجهات الكلاسيكية ، ولها تاريخ خاص بها . فعندما ظهرت أنا كاريننا لأول مرة اعتقد أن تولستوى اختار موضوع الزنا والانتحار تحديا لآية فلوير . ويدل هذا التفسير - فيما يحتمل - على المغالاة في التبسيط . ولقد عرف تولستوى مدام بوفارى عندما كان يزور فرنسا ، ونشرت الرواية مسلسلة (*) . وأثارت في الدوائر الأدبية مشاعر المعنيين بفن فلوير . بيد أننا نعرف من الأوراق الخاصة لتولستوى أن موتيف الزنا والتأثر قد شغل باله منذ وقت باكر يرجع الى ١٨٥١ ، وأن النزوع الفعلي لتأليف أنا كاريننا لم يحدث الا في ١٨٧٢ بعد انتحار أناستيبانوف بالقرب من ضيعة تولستوى ، وكل ما يمكن أن يقال في هذا الشأن هو أن أنا كاريننا قد كتبت بعد تعرف تولستوى على مدام بوفارى .

(١) Tolostoy as Man & Artist — D. S. Merezhkov ky
with an Essay on Dostoiveski. (لندن ١٩٠٢) .
(*) في مجلة Revue de Paris (١٨٥٦ - ١٨٥٧) .

والعمالان من الآيات في نوعيهما ، فلقد اعتبر اميل زولا « مدام بوفارى » قمة الواقعية وأسمى عمل عبقرى فى فن يرتد الى الواقعيين فى القرن الثامن عشر والى بلزاك . واعتقد رومان رولان ان بوفارى هى الرواية الفرنسية الوحيدة التى تستطيع المقارنة بتولستوى « بفضل قدرتها على نقل الحياة ، والحياة فى شمولها » (٢) . غير أن العاملين ليسا على أى نحو متساويين . فأنا كاريننا لا تضاهى فى ضخامتها وسعة نظرتها وطابعها الانسانى وتقنية أدائها . وكل ما يحدثه التشابه فى بعض أفكار معينة هو تعزيز احساسنا بالاختلاف فى القدر .

ومن بين المقارنات المنهجية الأبرك بين الكتابين المقارنة التى أجراها ماثيو أرنولد . وفى المقال الذى كتبه عن تولستوى – والذى أقر كل ما ورد فيه – عبر أرنولد عن الاختلاف ، وشاع رأيه على نطاق واسع ، وسعى أرنولد الى تحديد التباين بين المخطط الصارم عند فلوير والمخطط البادى التمتعج ، وكأنه عشوائى ، عند نظيره الروسى ، فكتب ما يأتى :

« الحق ان علينا ألا ننظر الى آنا كاريننا على أنها عمل فنى ، ولكن علينا أن نعتبرها قطعة من الحياة . وما تفقده آية تولستوى من جراء ذلك طبقا للمعايير الفنية ، تكسبه – فى المقابل – من انتماؤها للواقع » .

واستند هنرى جيمس على مقدمات مختلفة تماما ، فذكر أن الرواية عند تولستوى أخفقت فى تقديم صورة وافية للحياة مما يرجع الى اخفاقها فى تحقيق المزايا الشكلية التى رمز اليها فلوير ، وتساءل جيمس فى معرض اشارته الى دumas وتولستوى (وهذا الربط بين الاسمين دليل على عدم شعور جيمس بالمسئولية عند اصداره هذا الحكم فى تمهيد للطبعة المنقحة من أحد كتبه) (*) :

« ما الذى تعنيه للفن مثل هذه الأعمال الوحشية الضخمة المهوشة ، بما فيها من عناصر شاذة من الأحداث العرضية والتعسفية . لقد سمعنا من يقولون . . ان مثل هذه الأشياء أسمى من الفن » . غير أننا لم نفهم غير النزر اليسير من كل ما يعنيه هذا الكلام . ان هناك حياة وما الحياة كالحظات مبددة الا حياة ضحى (بضم الضاد) بها ، ومن ثم حيل بينها وبين الانتساب الى الأعمال التى أطرب لما فيها من نبضات حيوية وعمق كالذى أصادفه فى الأشكال العضوية » .

(٢) Mémoires et Fragments du Romain Rolland. (باريس ١٩٥٦)
The Tragic Muse. (*)

لقد استند هذان الانتقادات الى اساءة فهم كاملة . فلقد استسلم
أرنولد الى الاضطراب الذى ينجم عن القسمة والتصنيف ، عندما فرق
بين العمل الفنى والقطعة من الحياة . « وما كان جيمس ليسمح بمثل هذه
القسمة التى لا معنى لها ، ولكنه أخفق فى ادراك ان الحرب والسلام
(التى تركزت ملاحظاته عليها بوجه خاص) من الأمثلة العظمى لنبضات
الحيوية العميقة للشكل العضوى » . ومصطلح عضوى بما يتضمنه
معنى الحيوية من المصطلحات الحاسمة . فهو الذى يصف على وجه الدقة
أسباب تفوق آنا كاريننا على مدام بوفارى . وفى العمل الأول نحس
بنبضات الحياة وبعمق أنفاسها . واذا سايرنا مصطلح أرنولد الخداع
سيتعين علينا القول بأن رواية تولستوى هى العمل الفنى ، وأن رواية
فلوير هى التى توصف بأنها قطعة من الحياة مع ملاحظة ما يصحب
كلمة « قطعة » من روافد فى المعنى يدل على التفكك والانحلال . .

وهناك نادرة شهيرة تروى عن فلوير وموباسان ، فيقال ان فلوير
طلب من تلميذه اختيار شجرة بعينها لكى يصفها وصفا دقيقا بحيث
لا يخطئ القارئ فى التعرف عليها بين الأشجار المحيطة بها . وفى هذا
المقام ، نستطيع أن ندرك الخلل والخطأ المتطرف الكبير الذى وقع فيه
المنهيب الطبيعاني . فلو نجح موباسان فانه لن يعتبر قد حقق ما هو
أكثر من منافسة المصور الفوتوغرافى . وأثبت تولستوى باستعانتة
بالمباينة بين شجرة الصنوبر الذابلة وشجرة الصنوبر الزاهرة فى رواية
الحرب والسلام كيف تتحقق الواقعية الخالدة اعتمادا على حريات الفن
السحرية الفائقة (المتسامية) .

واحتل تناول فلوير للموضوعات الفزيائية الصدارة فى رؤياه وأغدق
بسخاء على هذه الناحية من كنوز مقدراته اللغوية وقدراته الاقناعية ،
فمثلا فى استهلال الرواية نصادف تصويرا لقبة شارل بوفارى :

« انها أشبه بخوذة مشوشة الشكل تحتوى عى بعض صفات تذكرنا
بالقبة العادية وبقلبى الهوزار ، وقبة الرماح (بشدة فوق الميم) وبقبة
الحرس الملكى الانجليزى المصنوعة من جلد الحيتان وبغطاء الرأس الذى
ترتيده عند نومنا ، انها من الأشياء القميئة التى يوحى منظرها المنفر
بوجود مجاهل فى أعماقها ، كأنها رأس أحد البلهاء . . فبعد تسليحها
وتقويتها بعظام الحوت نرى فى مقدمتها ثلاثة خطوط منبعجة تتلوها
زخارف متبادلة على شكل معينات من المخمل وفراء الأرنب يفصل بينهما
شريط أحمر ، ثم يجىء بعد ذلك شئ أشبه بالحقيبة تنتهى بمضلع

مزخرف زخرفة معقدة بالجدائل ، ومعلق بهذه القبعة جبل طويل رفيع للغاية ينتهى بشيء أشبه بالشرابة الذهبية والقبعة جديدة ولها قمة براق ، (٣) .

وتأثر فلوبير فى تصويره لهذه الخوذة المريعة برسم هزلى لـ جارفانى رآه فى أحد الفنادق التى يملكها شخص يدعى بوفاريه أثناء طوافه فى ربوع مصر ، ولم يكن لهذه الخوذة أكثر من دور عرضى تافه فى سياق الرواية ، وذكر نفر من النقاد أن الخوذة ترمز الى طبيعة شارل بوفاري ، وتنبئ بمأساته . غير أن هذا التفسير يبدو بعيد الاحتمال . فاذا دققنا فى هذه الفقرة مليا ، فأننا لن نستطيع تجنب الارتياح فى أن فلوبير قد ألفها لذاتها لكى يثبت قدراته اللغوية فى الاحاطة بمفردات المراثيات فى الحياة . ولقد حقق تصوير بلزاك الشهير للبوابة فى روايته أوجينى جرانديه غاية انسانية باعتبار البيت رمزا خارجيا حيا لسكانه . أما ما رواه فلوبير عن قبعة شارل بوفاري فلا يزيد عن استعراض يرمى الى اثبات قدرة الكاتب على الملاحظة ، ويعد انتهاكا لحرمة الحياة عن طريق السخرية وتكديس المعلومات على حساب اقتصاديات العمل الفنى .

وليس هناك شبيه لهذه الحالة يمكن الاستشهاد به من البانوراما الفسيحة لعالم تولستوى ، ولربما لن يحتفظ تولستوى من وصف فلوبير بأكثر من الجملة الأخيرة : « كانت القبعة جديدة وقمتها براق » ، ففى روايات تولستوى تكتسب من السياق الانسانى الأشياء المادية مثل فساتين آنا كاريننا ومنظار بزيخوف وسرير ايفان اليتش مبرر وجودها وانسجامها . . وفى هذه الناحية تأثر تولستوى تأثرا عميقا بهوميروس . ولعل لسنج كان أول من أشار فى هذا المقام الى أن وصف الأشياء المادية فى الإلياذة كان على نحو لم يتبدل البتة ديناميا . فالسيف يرى دائما كجزء من الذراع التى تنهى للقتال . وينطبق هذا الكلام حتى على أية أداة قامت بدور رئيسى كدرع آشيل . فنحن نراه أثناء عملية سبكه . وعندما تأمل هيجل هذه الحقيقة وضع نظرية رائعة فأشار بحدوث « اغراب » تدريجى بين اللغة والمباشرات فى العالم المادى ، ولاحظ أنه حتى فى أدق الصور فإن الاناء البرونزى الذى ينتمى لنوع معين فى القصاصد الهوميرية يشعرونا بما يشع منه من حيوية لم تتمكن من مضاهاتها الآداب الحديثة ، وتساءل هيجل : هل يصح القول بأن الأحوال الانتاجية المتأثرة بآليات الصناعة قد أدت الى تغريب الناس من أسلحتهم ومعداتهم ، ومن كل احتياجات حياتهم . انه افتراض يحث على البحث . وقد تحدث عنه لوكاش بالكثير من الافاضة ، ولكن أيا كان السبب .

(٣) نقلا عن رواية Madame Bovary ، ترجمها للانجليزية Francis Streegmuller

(نيويورك ١٥٩٧) .

التاريخي ، فان تولستوى قد راعى فى احاطته بالواقع الاقتراب المباشر منه ، ففى عالمه ، كما هو الحال فى عالم هوميروس ، تكتسب أهميتها وأحقية تضمينها فى الأعمال الفنية من كونها تغطى رؤوس البشر .

لقد اعتمدت التقنيات البارزة فى مدام بوفارى كاستخدام لغة غير مألوفة وتقنية هيمنة الأوصاف الشكلية والوقفات المتعمدة فى سياق السرد النثرى والمشاهد المتشابكة ، التى يختلط فيها الحابل بالنابل ، والتى تحتاج الى لغة معقدة فى كتابتها كوصف حفل راقص مع التمهيد له والتعقيب على نهايته ، اعتمدت على تصور الفن الذى جاء مضمرا فى ملاحظات ماتيو أرنولد وهنرى جيمس ، ولم يكن وقفا على العبقرية الشخصية لفلوثير . انها حيل تحاول الواقعية عن طريقها بطريقة صارمة تسجيل الانتماء الى الحياة المعاصرة . أما هل تعد هذه الفقرات مهمة أو جذابة فى ذاتها فمسألة لا تهم (وعليك أن ترجع الى ما حدث فى روايات الأخوين جوناكور) . فالأهم من ذلك هو أمانة العرض . وفى واقع الأمر فان الموضوع الذى لا يقدم ولا يؤخر كان يزكى نفسه استنادا الى صعوبته . وبمقدورنا القول بأن زولا كان يملك القدرة على جعل موضوع مثل الجدول الزمنى لتحركات قطارات السكك الحديدية جديرا بمعاودة القراءة ! غير أن الأمر فى حالة فلوثير كان أكثر ابتعادا عن اليقينية . فعلى الرغم من أستاذية مدام بوفارى الملحوظة المشهودة والجهود السخية التى بذلها فى أعدادها ، إلا أنها أخفقت فى إرضائه . اذ يكمن فى كوامن بنائها الراسخ الجميل عنصر سالب عديم الأهمية . وبين فلوثير أنه شعر بالاحباط عندما أدرك أنه حتى « اذا أمكن تحقيق العمل على الوجه الأكمل ، فان العمل ربما ينجح بدرجة (مقبول) فحسب ، ولكنه لن يتصف اطلاقا بالجمال لعيوب كامنة فى موضوعه » (٤) . ولعل فلوثير كان مغاليا ، كما لا يخفى . وربما كان ينتقم دون أن يدري من الكتاب الذى تسبب فى الكثير من الاقلاق ، غير أن مقصده قد أحسن التعبير عنه . ففى هذه الآية الكبرى من آيات المذهب الواقعى جو من الالتزام والانسانية .

ووصف ماتيو أرنولد مدام بوفارى « بأنها عمل متجمد المشاعر » . فهى خالية من أية شخصية تثير لدينا الابتهاج أو العزاء واعتقد أن هذا يرجع الى نظرة فلوثير للبطلات ايما . . فقد طاردها بمشاعر قاسية متجمدة ومتواصلة بلا رحمة مثلما حدث فى مطاردته الشريرة لها . ولقد نوهت بهذه الملاحظات على سبيل المباشرة بينها وبين الحيوية والروح

(٤) "à cause du fond même" جاءت ضمن رسالة من فلوثير الى لويز كولييه فى ١٢ يوليو ١٨٥٢ (Correspondance de Gustave Flaubert III) باريس ١٩٢٧ .

الانسانية في آنا كاريننا • بيد أننا قد نعجب ونتساءل هل فهم أرنولد فهما كاملا لماذا طارد فلوير ، وضايق « ايما بوفارى » بلا رحمة ولا شفقة ؟ • ان ما تحده لم يكن مسلكها ، ولكنه بالأحرى كان محاولتها المؤثرة بأن تحيا حياة خيالية وهمية • وعندما حطم فلوير ايما فانه كان يسىء الى هذا الجانب من عبقريته التى تمردت ضد المذهب الواقعى وضد النظرية التنميطية (*) التى تعتقد أن مهمة الروائى هى تسجيل الوقائع بالترتيب الزمنى فى العالم التجريبي ، وأنها بمثابة عين الكاميرا التى تركز بأمانة وتحرر من الهوى على شىء ما أو حقيقة ما •

وحتى هنرى جيمس الذى أعجب ايما اعجاب بمدام بوفارى ، فانه أدرك وجود نقص فيها حال دون بلوغها الكمال • وعندما سعى جيمس بحثا عن سر السحر الرنان لهذا العمل (وكان قد سبق أن استعان بهذه الصفة فى معرض كلامه عن آية فلوير فى جملتها فى مقال عن تورجينيف) فانه أشار الى أن « ايما » رغم طبيعة وعيها ورغم أنها عكست الكثير من طباع مبدعها (فلوير) ، الا أنها عمل ضئيل للغاية فى واقع الأمر « (٥) • وربما أصاب جيمس الرأى ، وان كان الشاعر بودلير فى كلامه عن الرواية (مدام بوفارى) وصف البطلة « بأنها سيدة عظيمة حقا » • ولكن اذا توخينا الدقة سنرى أن كلا الرايين بعيدان عن الموضوع : « فالافتراض الذى استندت اليه الواقعية هو أن النبالة الكامنة فى الموضوع ليس لها تأثير على مزايا الأداء • فلقد اتبعت مبدأ وصفه بول فاليرى فى مقال غواية سيدنا فلوير : « بالانتباه والعناية بما هو دارج » •

وأسرف الكتاب من أنصار « الطبيعانية » فى التردد على مكتبات البحث والمتاحف ، وواظبوا على حضور محاضرات علماء الآثار والاحصاء • وكان لسان حالهم يقول : زوددونا بالوقائع أسوة بالمدرس الذى رسم تشارلز ديكنز شخصيته فى إحدى رواياته (**) • وكان كثيرون منهم أعداء للرواية بالمعنى الحرفى ، وعندما ظهرت مدام بوفارى أضيف الى عنوانها عنوان فرعى « عادات الأقاليم » • وكان هذا الاجراء صدى لقسمة بلزاك الشهيرة للكوميديا الانسانية الى مشاهد باريسية ومشاهد فى الأقاليم ومشاهد من الحياة العسكرية • غير أن الاتجاه قد تبدل • اذ تكمن وراء عبارة فلوير الرغبة التى لا تلين لمناقشة علماء الاجتماع والمؤرخين فى ميادين تخصصهم ، واضفاء صبغة « المونوجراف » على الرواية فى عرض يعتمد على مقتطفات على نطاق واسع من الواقع • وتتجلى هذه الرغبة واضحة

desiccating.

(*)

Gustav Flaubert : (Notes on Novelists with

(٥)

some other works) Henry James • نيويورك ١٩١٤ •

Hard Times.

(**)

فى نفس تكوين أسلوبه • فكما لاحظ سارتر : « ان عبارات فلوير تطوق الموضوع وتستولى عليه وتثبتته ثم تكسر هيكله العظمى ... فمبدأ الحتمية عند الطبيعاني يسحق الحياة ، ويستبدل الحركة الانسانية بكائن آلى تتسم استجاباته بالاطراد ... »

فلو صح كل هذا لما وصفت مدام بوفارى بالعمل العبقري ، وان كانت كذلك بلا جدال ، ففيها قدر كاف من الوقائع يتميز بصدقه ويساعد على تفسير لماذا يوجد نطاق من الأدب لا تنتمى اليه ، كما نكتشف بالبحث والتدقيق ، ولماذا تخلف تناول فلوير لموضوعه عن تناول تولستوى له ؟ • وفضلا عن ذلك ، ولما كان فلوير على دراية بنفسه ، وأنبها تأنيبا واضحا ، وافتقر الى موهبة خداع النفس التى تحمى الكتاب الأقل وزنا من اليأس ، لذا ساعدت مدام بوفارى على القاء ضوء متفرد على أوجه قصور الرواية الأوروبية • وقال جيمس ان الكتاب صورة لحالة من حالات اضطلاع الأديب بدور « الوسيط » ، ولكن ليست مهمة الوسيط - على وجه الدقة - هى العالم الذى خوزق فيه أدباء من أمثال ديفو وفيلدينج خلفاءهما ؟ وأليس مما يزيد استنارتنا أنه عندما ابتعد فلوير عن دور الوسيط فى بعض مبدعاته (*) ، قد استطاع الاحتماء بالقديسين فى الخرافة الذهبية من عواء شياطين اللامعقول •

على أن فشل مدام بوفارى (وان صح القول بأن كلمة فشل فى هذا المقام غير موفقة ونسبية) لا يمكن أن يفسر على ضوء تفرقة أرنولد بين العمل الفنى والمقطوعات المنتزعة من الحياة • ونحن لا نعثر فى آنا كاريننا على أى أجزاء من الحياة ، بما يحمله هذا المعنى المشثوم من اىحاء بوجود علاقات تفسخ وتشريح • فنحن لا نصادف الا الحياة ذاتها فى وفرتها وأمجادها المصقولة ، أى ما لا يستطيع نقله شئ آخر غير الفن • وعلاوة على ذلك ، فان ما فيها من كشف والهام قد صدر عن أستاذية فى التقنية وقدرة مقصودة للكشف عن شاعرية الشكل •

٢

وعلى الرغم من كل ما فى نقد أرنولد من عناد وتشبث بالرأى ، الا أنه تاريخيا قد أثبت أهميته الكبرى ، اذ عبر عن الرأى السائد لمعاصري أرنولد من الأوروبيين خصوصا الأب. دى فوجيه (**) أول من يسر الأدب

(*) مثل Trois Contes و Salammbو و La tentation de saint Antoine.

(**) Vicomte de Vogué (١٨٥٠ - ١٩١٠) أديب فرنسى عرف بدراساته لتورجينييف ودوستويفسكى وتولستوى le Roman russe ١٨٨٦ التى اثارته الاهتمام بالروائيين الروس واثرت تأثيرا غير مباشر على الأدب الفرنسى •

الروسي للقراء الفرنسيين والانجليز . فلقد سلموا بتمتع الروس بالجلدة والقدرة على الابتكار ، ولكن كان مضمرا في اعجابهم الحذر الاعتقاد الذي ألهم أرنولد ، يعنى الاعتقاد بأن الرواية الأوروبية هي نتاج صنعة متعددة يمكن التعرف عليها ؛ بينما تعد « الحرب والسلام » ابداعا حيويا بلا شكل محدد لعبقرية لم تهذب (غير مصقولة) . وفي أقل هذه الانتقادات كياسة أدى هذا التصور الجامع الى مهاجمة بول بورجيه للأدب الروسي . وفي أعلى مراتب هذا التصور وأحدها ذكاء فانه ألهم الاستبصارات النيرة - والمهتزة - التي ظهرت في كتاب أندريه جيد عن دوستويفسكى . ولم تكن هذه النظرية بالجديدة في النقد الأوربي ، ولكنها كانت صورة جديدة للدفاع التقليدى عما هو وطيد وكلاسيكى ضد المنجزات التي ابتعدت عن الصيغ السائدة . وبلاستطاعة مقارنة محاولات أرنولد اخضاع آنا كاريننا للنقد الفيكتورى ، باظهار التباين بين حيويتها والتعقيدات الاستطائية عند فلوبير ، بمحاولات النقد الكلاسيكيين الجدد التفرقة بين ما اتصف به شكسبير من سمو طبيعى وما رأوه اكتمالا في اتباع القواعد والنظام عند راسين .

ولكن على الرغم من أن مثل هذه المقارنات في أية حالة من الحالات لم تكن في محلها ، أو يمكن الرجوع بشأنها الى النصوص ، الا أنها ما زالت ملازمة لنا ، فالرواية الروسية تلقى ظلالة هائلة ومقبولة على احساسنا بالقيم الأدبية ، ولكن تأثيرها استمر مجرد تأثير خارجي ، ان صح مثل هذا القول . اذ جاء تأثيرها التقنى على الرواية الأوروبية محدودا ، ولم يزد الروائيون الفرنسيون الذين تأثروا تأثرا واضحا بالنماذج الخاصة بدوستويفسكى عن نفر من أصحاب المواهب المتواضعة مثل ادوارد رود وشارل لويس فيليب . ويظهر في رواية الأديب الانجليزى استفنسون : ماركهايم لمحات من تأثير دوستويفسكى . أما تأثير تولستوى على كتاب هلمين انيس وعلى الروائى جالسورثى وعلى جورج برنارد شو فيعد تأثيرا في الأفكار أكثر منه تأثيرا على التقنية (٧) . ومن بين الشخصيات الكبرى يمكن القول بأن جيد وتوماس مان قد كيفا بعض جوانب مهمة من الممارسة الروسية لغايتها . ولا يرجع ذلك أساسا الى وجود عوائق لغوية حالت دون تحقيق أعظم التأثير . فلقد كان الأديب الأسباني سيرفانتز في صميم الأدب الأوربي ، وأثر تأثيرا عميقا على بعض الكتاب الذين لا يستطيعون قراءته بلغته الأصلية .

(٧) انظر كتاب — F. W. Hemmings The Russian Novel in France (١٨٨٤ - ١٩١٤) اكسفورد (١٩٥٠) وكتاب T. S. Lindstrom Tolstoi en France (١٨٨٦ - ١٩١٠) باريس ، ١٩٥٢ و Gilbert Phelps ، The Russian Novel in English — (لندن ١٩٥٦) .

ويرجع السبب الى الاتجاه العام الذى بينه أرنولد • فثمة شعور بأن تولستوى ودوستوفسكى ينتميان الى خارج النطاق المألوف للتحليل النقدي ، وقبلت ناحية التسامى عندهما كحقيقة مسلم بها من حقائق الطبيعة لا تتجاوب هى وأية تفرقة وثيقة • ويتصف أسلوبنا فى الثناء عنيهما بغموضه على نحو يثير الاهتمام • فالظاهر أن الأعمال الفنية يمكن بحثها بحثاً مدققاً ، أما أجزاء الحياة فيتوجب التحديق فيها مع شعور بالتهيّب • وهذا هراء بكل تأكيد • اذ يجب ادراك عظمة الرواية الممتازة بالرجوع الى الشكل الفعلى والعجسيم التقنى •

والشرط الأخير فى حالة تولستوى ودوستوفسكى يثير الاهتمام الى حد كبير • فليس هناك خطأ أفدح من الظن بأن رواياتهما أعمال وحشية ضخمة ومهوشة أبدعت من خلال حالات تلقائية عابرة أو خفية • وكان تولستوى واضحاً عندما قال فى كتابه « ما هو الفن » ان الامتياز يتحقق من خلال التفاصيل ، وأن المسألة تنحصر بين المزايدة بين « الاسراف فى التقدير » ، « وبخس التقدير » ، وينطبق هذا الحكم على أنا كاريننا والاخوة كارامازوف بقدر لا يقل عن صلاحيته للتطبيق على مدام بوفارى ، والحق ان مبادئ مخططاتهما أخصب وأشد تعقيداً من تلك التى اتبعت عند فلوير وجيمس ، واذا نظرنا الى مشكلة البناء السردى والقوة الدافعة وحلول المشكلات فى الجزء الأول من « الأبله » فان العملية التى لجأ اليها جيمس كالحفاظ القريب عن مركز أوحده للرؤية فى رواية السفراء ستبدو ضحلة • واذا قورن القسم الاستهلالى من أنا كاريننا – التى سأبحثها تفصيلاً – ببداية مدام بوفارى فستبدو لنا رواية فلوير ثقيلة وان كنا نعرف مدى ما بذل فيها من جهد • وليس هناك سوى أعمال قليلة تستطيع منافسة رواية الجريمة والعقاب كرواية متقنة بالمعنى التقنى • واذا انتبهنا الى احساسها بالخطوة والتماسك فى تنفيذها • فانها ستذكرنا بأعظم ما ألف لورنس وبرواية نوسترون لكونراد •

لا بد أن تبدو هذه الآراء كانتقادات مألوفة لا تستحق المزيد من التأكيد ، ولكن هل هى حقاً كذلك ؟ • ولقد خص كثير من اتباع مذهب النقد الحديث فن الرواية كما مارسه فلوير وجيمس وكونراد وجويس وبروست وكافكا ولورنس (باعتبارهم يمثلون آلهة الرواية) باستبصاراتهم واقتناعاتهم • وتهاطلت البحوث عن فائدة اللغة المجازية عند فوكنر وأصل هذه الحادثة أو تلك فى أوليس كما تعددت واستحقت التقدير • غير أن العديد من النقاد والدارسين الذين ينظرون الى هذه الأمور على أنها أمور حيوية ، لا يعرفون سوى القليل من المعرفة العامة أو غير الواضحة عن الاعلام الروسى ، ولعلمهم رغم ارادتهم – فى أغلب الظن – يتبعون – بغباء –

ازرا باوند ، واستبعاده الرواية الروسية (*) . وينصب جانب من غايتي من تأليف هذا الكتاب على معارضة هذا الزعم ، وأن أثبت أن سنو كان محقا عندما قال : « ان الأعمال المتلبسة بالشياطين هي الأحق باستبصارنا لو أردنا اكتشاف نصيبها من التناسب والاتساق . ولكن مجرد تأكيد ذلك ، واذا وضعنا نصب أعيننا حقيقة عدم انفصال حيوية الرواية عن مزايا التقنية التي تكسبها صفة العمل الفني ، ستبقى نتفة من الحقيقة فيما قاله ماتيو أرنولد . فلقد أصاب عندما اعتقد وجوب عدم النظر الى

مدام بوفاري وأنا كاريننا بنفس المنظار . فالاختلاف بينهما أكبر من مجرد اختلاف في الدرجة . فلا يقتصر الأمر على أن تولستوى قد رأى الأوضاع الانسانية بطريقة أعمق وعلى ضوء أكثر تعاطفا من فلوير ، وأن عبقريته من نوع أكثر رحابة ، كما نستطيع أن نثبت ، ولكن الأصح من ذلك هو القول بأننا عند قراءة آنا كاريننا ، فإن فهمنا للتقنيات الأدبية ودرايتنا بكيف نتبع هذا الشيء لا تعود علينا بأكثر من استبصار أولى . ولقد تعمقت أنماط التحليل الصوري التي عني بها هذا الفصل عالم تولستوى بقدر أقل من عنايتها بعالم فلوير . فالرواية عند تولستوى تنقل شحنة واضحة جلية بما يشغلنا دينيا وأخلاقيا وفلسفيا مما ينبعث من ثنايا السرد الروائي ، وان كان لها وجود مستقل أو مواز ، وتدعونا الى الانتباه اليها ، فكل ما نلاحظه ، فيما يتعلق ببوييتقا تولستوى ، يكتسب قيمة أساسية من كونه يزود باتجاه ضروري لأحد مذاهب التجربة الأكثر شمولاً وافصاحاً عن نفسه على نحو لم يسبق لعقل آخر طرحه .

وهذا قد يفسر لماذا أحجمت - بوجه عام - مدرسة النقد الحديث باستثناء بعض المميزين مثل بلاكمور عن تناول الرواية الروسية . فلقد أدى تركيزها على الصورة المفردة وتراكيب اللغة ، وتعصبها ضد الأدلة المنتمية الى خارج الرواية والمتعلقة بالسيرة وتفضيلها للشكل الشعري على الشكل النثري الى عدم تناغمها هي والخصائص المهيمنة على الرواية عند تولستوى ودوستويفسكى . ومن هنا جاءت الحاجة الى الرجوع الى النقد القديم المستند الى خصائص ذات أبعاد رحيبة ، كما نلاحظ عند أمثال أرنولد وسانت بيف وبرادلى . ومن هنا أيضاً جاءت الحاجة الى النقد المهييء للالتزام بدراسة الصيغ الأضخم والأقل تماسكا . ولاحظ جورج برنارد شو (**) : « ليس هناك من بين شيوخ إبسن أى شخص لا تنطبق.

. How to Read

(*) فى كتاب

New Dickens at Work — C. P. Snow فى مجلة .

(٨) مقال

فى ٢٧ يوليو ١٩٥٧ .

Statesman

The Quintessence of Ibsenism.

(**) فى كتاب

عليه الكلمات العتيقة عن معبد الروح القدس ، ولا يستشيرك فى بعض اللحظات عند الاحساس بهذا السر .

وعندما نسعى لفهم أنا كاريننا تبدو لنا مثل هذه العبارات والمصطلحات العريقة مناسبة وفى محلها .

٣

وتنقل الصفحات الأولى من كتاب أنا كاريننا مشاعرنا الى عالم بعيد عن عالم فلوير . فالعبارة التى استهلكت بها باولين الكلام : « الثأر من نصيبى وسأدفع الثمن » تحمل رنيناً مأسوياً ومبهما . فلقد صور تولستوى بطلته منغمرة فيما سماه ماتيو أرنولد « بفيض التعاطف » ، وأدان المجتمع الذى طاردها حتى قضى عليها ، ولكنه فى ذات الوقت تضرع الى القانون الأخلاقى وجزائه الصارم . ويتمائل مع هذا المثال فى التأثير والاستشهاد ببعض فقرات من الكتاب المقدس استهلالات رواياته . وكان من النادر تضمين نسيج الرواية الأوربية فى القرن التاسع عشر أية فقرات من الكتاب المقدس . اذ تجنب مثل هذه المادة الى افساد جوهر النص المحيط بها من أثر اشعاع متداعياتها وقوته . وسعى هنرى جيمس لتحقيق ذلك فى بعض اللحظات مثلما حدث عندما صاح لامبرت : « حقا حقا... » فى ذروة رواية السفراء ، أو فى تلك التضرعات الفريدة فى رواية أخرى (*) ، ولكن أى استشهاد بفقرات من الكتاب المقدس كان سيبدو زائفا ، كما رأينا فى رواية مثل مدام بوفارى . وقد يتسبب فى انهيار البناء الروائى بأسره . ولقد ظهرت استشهادات مسهبة من الكتاب المقدس فى رواية البعث على سبيل المثال ، وأيضا فى رواية المسوس ، مما جعلنا نشعر بأننا فى حضرة تصور دينى للفن ، ونسقى يمثل قمة الجدية ، وثمة أشياء كثيرة ستعرض للخطر الى جانب مزايا الأداء التقنى ، وان كانت لغة الرسل فى هذه الاستشهادات قد بدت رائعة وفى موضعها المناسب ، وكأنها نغم صوت بوق عميق وممتلئ يمهّد للعمل الأدبى .

ثم يأتى بعد ذلك الاستهلال الشهير : « كان كل شيء مضطربا فى دار أوبلونسكى » ، وجرت العادة على الاعتقاد بأن تولستوى استقى فكرة هذا الاستهلال من « حكايات بلكين » لبوشكين ، وان كانت المسودات الفعلية بالاضافة الى رسالة أرسلها تولستوى الى ستراخوف (نشرت

١٩٤٩) تلقى بعض الشك على هذا الزعم . وفضلا عن ذلك ، فان تولستوى فى مخطوطته النهائية عهد لهذه الجملة بترديد جملة مأثورة موجزة : « العائلات السعيدة كلها متشابهة » أما العائلات المتعسة فكل منها تصاب بتعاسة من النوع المناسب لها » ، وأيا كانت تفاصيل العمل الأدبى الا أن القوة الدافعة للاستهلال لا يمكن الخطأ فى تقدير أثرها . ولعل توماس مان قد أصاب عندما شعر بأنه لا وجود لرواية أخرى أقدمت على مثل هذا الاستهلال بشجاعة مماثلة .

وكما كان يفعل الشعراء الكلاسيكيون فاننا نلقى أنفسنا قد انغمسنا فى جو الخيانة القائم على التفاهات - وان كان يثير الغيظ - لستيبيان أركاديفتش أوبلونسكى (ستيفا) . وعندما قص تولستوى دقائق تفاصيل حادث الزنا لأوبلونسكى ، فانه قدم فى لحظة مصغرة الأفكار الرئيسية لرواية . ونشد ستيبيان أركاديفتش المساعدة من شقيقته آنا كاريننا ، وكانت فى طريقها للاستحمام واستعادة راحة البال فى بيته المضطرب (المهرجل) ، وكم كان ظهور آن لأول مرة كفاعلة خير تحاول اصلاح ما فسد فى زيجة متصدعة لمسة من السخرية المثيرة على غرار سخريات شكسبير التى تقترب كثيرا من حالات التعاطف ! . وينبىء مشهد زوجته الغاضبة رغم تألقه الكوميدي بالمواجهة المأساوية بين آنا والكسى الكسندروفيتش كارنين . غير أن حادثة أوبلونسكى تبدو شيئا أكثر من مجرد تمهيد تعرض فيه الموتيفات الثانوية المتعددة للسرد دون بذل أى جهد ، لأن الاضطراب الذى اشتعل أواره فى الأحوال الحياتية لستييفا سينقلنا الى مقابلة آنا وفرونسكى .

ويتوجه أوبلونسكى الى مكتبه . انه مدين بفضل تعيينه فى هذه الوظيفة لزوج أخته صاحب الشخصية المرموقة ، وينضم اليه هناك قسطنطين ديمتريفتش ليفن ، البطل الحقيقى للرواية « وهو بطل رياضى قادر على حمل ١٨٢ رطلا انجليزيا بيد واحدة » ، وبعد أن يدخل الحجره متشامخا كعادته ، يذكر أنه لم يعد يشترك فى أعمال المجلس المحلى (زمetskoye) ، ويسخر من البيروقراطية العقيمة التى يرمز لها الموظف الكبير (العواطلى) أوبلونسكى ، ويعترف بأنه قدم الى موسكو لتعلقه بزوجة أخ أوبلونسكى (كيتى) (*) وهكذا التقت فى دخوله الأول التواضع المسيطرة على حياة ليفن : بحثه عن الاصلاح الزراعى والريفى ، ونفوره من حضارة المدن وحببة الملتهب لكيتى .

وتتوالى الأحداث وتزداد شخصية ليفن تحديدا ، فنراه عند مقابلاته لأخيه غير الشقيق الناشر المعروف جيذا سيرجى ايفانوفتش كوزينشوف

الذى جاء يتحرى عن أخيه الأكبر نيقولاس ، ثم يستأنف اللقاء بكيثى .
انه مشهد من المشاهد العميقة التى اشتهر بها تولستوى ، فالمشهد عبارة
عن أشجار البتولا العريقة المكسوة بالجليد ، مما « جعلها تبدو كأنها ترتدى
رداء جديدا من الأردية المقدسة » . وتزلج كيثى برفقة ليفن فى جو
مخضب بضياء متألقة منعشة . واذا نظر الى هذه الحادثة بمنظار النقد
الذى يحرص على الاقتصاد عند السرد سيبدو حديث ليفن هو وكوزينشوف
كأنه استطراد . غير أننى سأعود الى هذه المشكلة ، لأن مثل هذه
الاستطرادات فى نطاق بناء الرواية عند تولستوى لها دور خاص بها .

ويعاود ليفن الانضمام الى أوبلونسكى ، ويتناولان الغذاء سويا فى
فندق انجلترا ، وينبهر ليفن بأناقة المكان ، ويصرح بحرارة بأنه ربما
فضل حساء الكرنب والثريد على جميع المأكولات الفاخرة التى يعرضها
عليه النادل التاتارى . وبالرغم من انبهار ستيفا بالوجبة التى دعاها اليها
ليفن ، الا أنها تعاود الكلام عن مشاعره المريرة ، وتسأله رأيه فى جريمة
الزنا . ويعد الحوار المقتضب قطعة رائعة من الأدب ، اذ لم يكن بمقدور
ليفن تفسير لماذا يتوجه أحد الناس الى قرن ويسرق رغيفا ، بعد أن يكون
قد ملأ (كرشه) بفاخر الطعام ، وكشف بذلك عن مناصرته لعقيدة الوفاء
فى الزواج . وعندما يلمح أوبلونسكى الى مريم المجدلية يقول ليفن
بمرارة : ان المسيح ما كان لينطق على الاطلاق بمثل هذه العبارات :
لو أنه عرف ما ستعرض له من اساءة ... فأنا أشعر بالاشمئزاز من
انساقطات ، غير أنه فيما بعد فى الرواية لن يكون هناك من يتماثل معه
فى الاقتراب من آنا بمثل هذه البصيرة المتعاطفة . ويتابع ليفن كلامه
فيتوسع فى شرح تصوره لوحداية الحب ، ويستشهد بمحاورة المأدبة
عند افلاطون ، ولكنه يتوقف فجأة ، بعد أن اكتشف أشياء فى حياته
تتعارض هى ومعتقداته ، ويتركز الجانب الأكبر من رواية آنا كاريننا على
هذه الفكرة : الصراع بين الزواج الأحادى والحرية الجنسية وعدم التوافق
بين المثل الشخصية والمسلك الشخصى ومحاولة تفسير التجربة – فلسفيا –
فى البداية ، ثم الرجوع بعد ذلك الى صورة المسيح .

وينتقل المنظر من بيت كيثى ، ونلتقى بالبطل الرابع فى اللعبة
الرباعية (الكارديل) للحب ، انه الكونت فرونسكى . ويشترك فى
الرواية بوصفه معجبا مطاردا لكيثى . وهذا مثل فوق العادة لفرتيوزية
تولستوى التقنية ، يعنى استمتاعه بدحض الاستجابات التقليدية لقرائه
حتى وان كانت الحياة تدحضها . ان هذا تعبير عن الواقعية واقتصاديات
« النفس العميق » فى الفن العظيم . وتشابهت مغازلة فرونسكى لكيثى
فى تكوينها وقيمها السيكلوجية هى ووله روميو بروزالين (فى روميو

وجولييت) • فليس بالمقدور تقدير مدى افتتاح روميو بجولييت وتصور معقوليته الا باظهار صورة مباينة له وبيان أثر التحول عليه • ان اكتشاف البطلين (روميو وفرونسكى) للاختلاف بين حبهما السابق والهوى الناضج الذى استولى على لبهما بطريقة شيطانية هو الذى ساق الرجلين الى الابتعاد عن العقل والى الكارثة • ولم يكن افتتاح كيتى (البنوتى) بفرونسكى (مثل افتتاح ناتاشا ببولكونسكى فى الحرب والسلام) بأكثر من مقدمة للتعرف على الذات • اذ ستساعدنا المقارنة بين الحالتين على ادراك صدق مشاعرها نحو ليفن • وسيتمخض الانبهار الذى سيحدثه فرونسكى عن تمكين كيتى من التنازل عن بريق موسكو واتباع ليفن الى ضيعته • وكم كشف تولستوى عن براعته وعدم تكلفه فى التعبير عن هذه النقلة وتغيير المسار ! •

وتفكر الأميرة (*) والدة كيتى فى مستقبل ابنتها فى أحد المونولوجات الداخلية التى تناجى فيها نفسها ، والتى يستعين تولستوى بها للتعريف بالماضى التاريخى للعائلة ، وكان الأمر أبسط من ذلك كثيرا فى الأزمنة الغابرة • ومرة أخرى نواجه بالفكرة الرئيسية لآنا كاريننا - مشكلة الزواج فى أى مجتمع حديث • ويظهر ليفن فى دار الأسرة لكى يخطب كيتى :

« وكانت تتنفس بصعوبة دون أن تنظر اليه ، وشعرت بانثشاء ، وروحها تفيض بالسعادة ، ولم يخطر ببالها قط أن يثرب على الاعتراف بالحب هذا التأثير القوي عليها • ولكنه لم يدم أكثر من لحظة • اذ تذكرت فرونسكى ، ورفعت عينها الصافيتين الصادقتين ، ولما رأت وجهه المعبر عن اليأس أجابت بسرعة :

« ان هذا لن يحدث ، أرجو أن تسامحنى » •

فمنذ لحظة واحدة شعرت باقترابه منها ، وبأهميتها فى حياته • ولكنها الآن بدأت تشعر بالنفور منه والرغبة فى الابتعاد عنه !

« كان لابد أن ينتهى الأمر هكذا » وقال هذه الجملة دون أن ينظر اليها ، وأحنى رأسه قاصدا التراجع •

ان هذه الفقرة تمثل فى صدقها وغرابتها نوع الكلمات التى يتعذر تحليلها • فهى مشبعة باللباقة والأدب بعيدة عن التجريح • غير أن الرؤية لم تنحرف عن مسارها الصادق وعن اقترابها من نبرة الخشونة المعبرة عن حالات الروح ، ولم تعرف كيتى معرفة تامة لماذا أشعرها عرض ليفن بفيض من السعادة • غير أن الحقيقة وحدها تخفف من أشجان شجى

المناسبة ، وارتياحها فى الوعد الغامض فى سعادة المستقبل ، وتتشابه هذه الواقعة فى توترها وصدقها هى وأفضل ما كتب لورنس .

وفى الفصل التالى (الرابع عشر) يواجه تولستوى الغريمين بعضهما ببعض ، ويعمق فكرة الحب المشوش عنده كيتى . ويكشف فيه عما فيه من نضج واقناع واضح جليا فى كل موضع . فعندما تغمز الكونتيسة نوردستون بشررتها ليفن ، تنساق كيتى نصف واعية للدفاع عنه ، ويحدث ذلك بالرغم من وجود فرونسكى ، الذى تنظر إليه نظرات إبهاج غير مفتعل . ويظهر فرونسكى فى أفضل صورة مستحبة . ولم يصادف ليفن أية صعوبة لاكتشاف جوانب الخير والجاذبية فى شخصية غريمه الحسن الحظ ، وتشابهه الموتيفات هنا فى رقتها وتشعبها هى وأى مشهد عنده جين أوستن . إذ تؤدي أية لمسة خاطئة أو إساءة فى الحكم فى « التنبؤ » الى الزج بالروح العامة للعمل الفنى نحو المأساة أو التكلف . ولكن وراء هذه الدقائق الباردة توجد دائما الرؤية التى تساعده على الثبات ، أى الاحساس الهوميرى بحقيقة الأشياء . ولم تستطع كيتى منع نفسها من الاعتراف لليفن « بفرط سعادتها » . أما هو فلم يستطع الإجابة بغير ما معناه : « اننى أبغضهن جميعا ، وأمقتك أيضا وأمقت نفسى » . غير أن اجابته بحكم افتقار تعبيرها الى العاطفية أو الصنعة قد انعكست على شعوره بالمرارة ، وأكسبته مظهرا انسانيا . وتنتهى السهرة فى أحد « الأتريات » الخاصة بالعائلة مما أضفى على عائلتى روستوف وشتشرباسكى مظهرا لا يضاهى من الواقعية . ويفضل والده كيتى « ليفن » ويشعر بقطرته ان زيجة فرونسكى لن تتحقق . « وبعد أن استمعت الأميرة الى زوجها توقفت عن الاحتفاظ بسرها » :

« وبعد أن عادت الى غرفتها شعرت بالذعر مما يحبثه لها المستقبل المجهول ، وكورت ، مثلما فعلت كيتى ، جملة مرات ما فى قلبها : « ارحمنا يا رب ! ارحمنا يا رب ! » »

انها ملاحظة مباغتة كثيفة ومناسبة تماما للنقلة الى الفكرة الرئيسية .

ويتجه فرونسكى الى محطة القطار لاستقبال أمه القادمة من سان بطرسبورج ، ويلتقى بأوبلونسكى لأن آنا كاريننا كانت قادمة فى نفس القطار ، وتبدأ المأساة ، مثلما ستنتهى عند رصيف القطار (وبالإستطاعة كتابة بحث عن دور مثل هذه الأرضية فى حياة تولستوى ودوستويفسكى وما ألفوا من روايات) والتقت والدة فرونسكى والقاتنة مدام كاريننا أثناء سفرهما فى نفس القطار ، وعندما تقابلت آنا هى والكونت قالت له : « نعم لقد تحدثت أنا والكونتيسة طيلة الوقت ، وتحدثت أنا عن ابنى وتحدثت هى عن ابنها » . وتعد هذه الملاحظة من أشد اللمسات حزنا وأكثرها تعبيرا

فى الرواية بأسرها • انها تعقيب امرأة أكبر سنا على مسلك ابن صديق وشاب أصغر سنا لا ينتمى الى جيلها • هنا تكمن كارثة صلة آنا بفرونسكى وازدواجيتها ، وتمثل المأساة اللاحقة بعد تركيزها فى عبارة واحدة ، وكشف تولستوى عن عبقريته فى التعبير بحيث استطاع مقارنة أسلوبه فى تركيز ما يهدف اليه بهوميروس وشكسبير •

وعندما تحرك آل فرونسكى وآنا وستيفا صوب بوابة الخروج وقعت حادثة ذات دلالة • « فلم ينتبه أحد الحراس ، اما بسبب افراطه فى الشراب ، أو لعدم سماعه - من أثر تلفعة بدثار ثقيل لحمايته من الجليد - لصوت القطار أثناء تراجع فصدمة القطار وصرعه » • (وما ظهر فى رواية هذا الحادث من تفسيرين بدليلين يحمل طابع تولستوى) ويعلق أوبلونسكى على المظهر المرعب للرجل ، وتسمع أصوات تتجادل حول هل شعر الرجل بالكثير من الألم ، أم لم يشعر بذلك • وينفخ فرونسكى - شبه خلسة - الأرملة بمائة روبل ، غير أن إيماءاته لم تكن لوجه الله مائة فى المائة ، ولعلها قد حدثت بقصد ترك انطباع - لم يحسن تحديده - على مدام كاريننا • وعلى الرغم من أن هذه الحادثة سرعان ما نسيت ، إلا أنها أصابت الجو بشيء من الاكفهرار ، وتشابهت فى أثرها نوعا ما وموتيف (لحن) الموت فى افتتاحية أوبرا كارمن التى تستمر تتردد فى صوت خافت بعد رفع الستار • ومما يساعده على الاستنارة مقارنة تناول تولستوى لهذا الموقف وتلميحات فلوبير للزرنيوخ فى المراحل الأولى من رواية مدام بوفارى • اذ تبدو رواية تولستوى أقل فراهة ولكنها أكثر جزمًا •

وتصل آنا الى دار أوبلونسكى ، حيث الدفء والمقامة المضحكة لغضبة دوللى وتزايد العفو عنها • ولمن يرتاب فى تمتع تولستوى بروح الدعابة يكفى أن يشاهده آنا عندما تصبح شقيقها النادم - وإن كان يشعر بالاضطراب - الى زوجها وقولها له وهى تغمز بعينيها فرحة وتعترض طريقه ناظرة الى الباب ! « اذهب والله يكون بعونك » وتبقى آنا وكيتى سويا ، وتتحدثان عن فرونسكى ، وتمتدحه آنا بلهجة امرأة أكبر سنا تشجع فتاة وقعت فى الحب : « ولكنها لم تخبر كيتى بأى شيء عن المائتى روبل » اذ بدا - لسبب ما - التفكير فى هذا الشأن منفرا لها ، وشعرت أن هناك شيئا يمسها فى هذا الموضوع ، وشيئا كان يتعين ألا يكون ، وكانت - بالطبع - على صواب •

وخلال هذين الفصلين التمهيديين ، تم تناول نوعين من المسائل بأستاذية متساوية • فلقد قدمت لمحات من السيكلوجية الفردية بظلالها المختلفة بدقة فائقة ، وكان التناول قريبا - وليس بعيدا - بالتحليل

السيكولوجي الشبيه بالموزاييك والذي نقرنه بهنرى جيمس وبروست .
ولكن في الوقت ذاته كانت نبضات اندفاع المشاعر أعلى صوتا والايماء
أكثر وضوحا . وتم التعبير عن الجوانب الفيزيائية من التجربة بصورة قوية ،
وأحسنا بها وهي تغمر حياة الروح وتضفي عليها طابعا انسانيا .
وبالمقدور ملاحظة ذلك على نحو أفضل في الأجزاء الأخيرة من الفصل
العشرين . ويتركز الحوار المحكم والمعقد بين أنا وكيثي على نقطة من نقاط
الضيق والسؤم ، وتخمن كيثي استياء أنا كاريثنا من شيء ما . وفي هذه
اللحظة يسود هرج الأطفال الذين اقتبحموا الغرفة :

« انا الأول . . . بل أنا » - هكذا صاح الأطفال بعد انتهاءهم من
تناول الشاي ، وهم يجرون صوب عمتهم أنا .
كلكم سويا - هكذا قالت أنا - وجرت ضاحكة لمقابلتهم ، وعانقتهم
وهي تشعر بالبهجة .

والموتيفات هنا واضحة . فقلنا أعاد تولستوى مرة أخرى تركيز
الانتباه على صغر سن أنا نسبيا ، ومرتبها الرفيعة ، وركز أيضا على
اشعاع سحرها . غير أننا نلهش بسهولة الانتقال من التلاعب الخصب
في المحاورة السابقة والقفزة البارة لموضوع مغاير .

ويمر فرونسكى مرورا عابرا ، ولكنه يعتذر عن الانضمام الى التجمع
العائلي . وتعتقد كيثي أنه قد جاء من أجلها ، ولكنه أثر عدم اظهار نفسه
« لاعتقاده أن الوقت متأخر ، ولوجود أنا » . وارتكانا الى هذه الملاحظة
التافهة وغير المباشرة ، تبدأ مأساة الخداع التي قلدر لآنا السقوط في
شباكها ، والتي ستقضى عليها في نهاية المطاف .

وينقلنا الفصل الثاني والعشرون الى الحفل الراقص حيث تتوقع
كيثي - مثلما ظنت ناتاشا في الحرب والسلام - مبادرة الكونت فرونسكى
بلاعتراف بحبه لها . ورويت الواقعة بطريقة رائعة ، مما جعل الحفل
الراقص في مدام بوفارى (*) يبدو أقرب الى الثقل . ولا يرجع هذا الى
أن كيثي قد وهبت قدرا أكبر من الوعي يفوق حظ ايبابوفارى منه . ففي
هذه المرحلة من الرواية لم تزد أنا عن امرأة صغيرة عادية . أما الاختلاف
فيرجع الى اختلاف منظور الأدبيين ، فلقد تراجع فلوير عن لوحته ورسم من
بعد بشعور خبيث . وبمقدورنا حتى في ترجمة الكتاب ، أن نحس
بسعيه لاحداث تأثير خاص اعتمادا على توزيع الظلال والوقفات .

« كان واضحا أن هذا الصوت قد انبعث من ضلصلة قطع النقود

الذهبية المرصوفة على مناضد القمار فى الغرفة المجاورة ، ثم تغير كل
شيء رأسا على عقب فسمعنا صوت الكورنيت ، واهتزت الأقدام مرة أخرى
على الوحدة الموسيقية وانتفخت الجونيلات كأنها بالونات واحتكت بعضها
ببعض ، وتماسكت الأيدي ثم انفصلت ، وانخفضت نظرات الأعين فى
أحدى اللحظات ثم أهدقت بقصد فى عينيك فى اللحظة التالية ، •

وروى فى هذا الوصف حرص الكاتب على اشعارك بأنه يرسم
الصورة عن بعد حتى تتسنى له السخرية • غير أن الرؤية فى جملتها قد
اصيبت بالعقم وازدادت تكلفا • أما فى أنا كاريننا فقد قدمت رؤية الحفل
الراقص كاملة ، ولم يكتف بمنظور واحد • فرئى الحفل الراقص من خلال
الحزن المفاجئ الذى شعرت به كيتى ، ومن خلال حالة الانبهار التى مرت
بها أنا ، وعلى ضوء المشاعر الوليدة لفرونسكى ، ومن منظور كورسوفسكى ،
أول نجم فى هيرارشيه الحفل ، فلا انفصال بين شخوص الحفل والساحة
التي عرض فيها • ولم تذكر الدقائق والتفاصيل لذاتها ، أو من أجل
الجو ، ولكنها رويت باعتبارها جزءا من نسيج الدراما ، وهنا موضع
الاختلاف الحاد بين فلوير وتولستوى ، ونحن نرى من خلال ملاحظة كيتى
وشعورها بالكرب : كيف وقع فرونسكى فى أسر مدام كاريننا • وكانت
الأميرة الصغيرة بعد شعورها بالارتباك والحجل هى التى نقلت إلينا الوصف
الكامل لانبهار أنا • « وأثناء رقصة المازوركا » ، نظرت أنا الى كيتى « وهى
تخفض عينيها » ويا لها من لمسة رقيقة ولكنها ركزت بكل دقة على الاحساس
بمكر أنا وميلها للقسوة • وكان بمقدور أى فنان أن يرسم صورة أنا من
خلال عيون فرونسكى • ولكن تولستوى فعل ما كان هوميروس سيفعله
عندما كان يعهد لكورس من العجائز تعداد محاسن هيلين والرفع من
شأنها • وفى كلا الحالين ، تحقق اقناعنا عن طريق اللغة المباشرة •

وتعمد الفصول التالية الى تصوير شخصية ليفين ، ونتعرف منها على
لمحة مقتضبة عنه وعن ضيعته ووضعه المناسب وسط الحقوق الداكنة
وغابات البتولا وهبوء الأرض وسكينتها ، وإظهار التباين بين الحفل
الراقص وهذه السكينة مقصود ، ويشير - فى المقام الأول - الى ثنائية
الأفكار الرئيسية فى الرواية : أنا وفرونسكى والحياة الاجتماعية فى
المدينة - ليفين وكيتى والكون الطبيعى • وفيما بعد سيتناغم هذان
الموتيفان (اللحنان) الرامزان ، وينموان ويتحولان الى نمطين معقدين
ولكن المقدمة على هذا الوجه قد اكتملت • وفى الفصول الخمسة التالية من
الكتاب الأول يبدأ الصراع الفعلى والمأساة الموجهة •

وتتھيا أنا للانضمام الى زوجها فى سان بطرسبورج ، وتستقر فى
جناحها وتقرأ احدى الروايات الإنجليزية ، وتعمد فى كتابة الى تقيص

شخصية بطلتها ، وتبدو هذه الحادثة هي وحادثة أخرى شهيرة فى الفصل التالى ، وكأنها منقولة نقلا مباشرا مما تذكره تولستوى عن مدام بوفارى . ويتوقف القطار عند احدى المحطات وسط العواصف الجليدية ، وتخرج أنا وهى فى حالة توتر متصاعد الى « الهواء المتجمد الملىء بالثلوج » ، ويتبعها فرونسكى ، ويبوح لها بغرامه « وتبدو لها كل أهوال العاصفة أشده روعة الآن . فلقد بنى كلمات هى كل ما تتوق روحها لسماعه ، وان كان عقليا يخشاه « . وكم استنطاق تولستوى - بكل بساطة ، بل وعلى طريقة القدامى ، تقسيم الروح الانسانية الى روح وعقل . وما كان بمقدر فلوير كتابة هذه الجملة ، ولكن عندما يجنح فلوير الى التعقيد أو التفلسف (فى لغتنا الدارجة) فانه يكشف عن مقدار محدوديته .

ويصل القطار الى سان بطرسبورج ، وتقع عينا أنا على انفور على الكسى الكسندروفتش كارينين « فليسامحنى الله ! ولكن لماذا تبدو أذناه على هذا النحو ؟ » ومرة هذه الفكرة بخاطرها أثناء رؤيتها لمنظره الفاتر المهيّب ، « خصوصا عندما شاهدت أذنيه المتدليتين من حافة قبعته المستديرة » وليس هذا الخاطر ترجمة تولستوى لاكتشاف ايما بوفارى للأصوات الغريبة المستهجنة التى يحدثها شارل أثناء تناوله الطعام . وعندما تعود أنا الى المنزل تكتشف أن ابنها أقبل جاذبية مما ظنت قبل ذلك . فلقد انحرفت قدرتها على التمييز وعادات حياتها السلوكية من جراء الهوى الذى لم يستول حتى الآن على أكثر من نتفة من لبها . ويقدم تولستوى الكونتيسة ليديا لكى يشعرنا بحلة الانفصام بين أنا ووسطها الذى عادت اليه . وليديا هى احدى صديقات كارينين وعرفت بشدة تعصبها وعشقها للملق ، ولكن فى نفس البرهة التى نتوقع فيها يقظتها لمواجهة الحياة الجديدة تخممه الحمى ، وتزداد هدوءا ، وتتعجب لماذا شططت مشاعرها تجاه مسألة دارجة تافهة مثل هذه المخازلة العابرة لضابط وسيم .

وفى هدوء الليل ، التقى كارينين برفيقة حياته ، واعترف الكسى بأمانته الوحشية بعلم استحقاق مغامرة أوبلونسكى للمغفرة ، وبدأت كلماته كوهج متألق فى الأفق ، ولكن أنا قبلتها وابتهجت لصراجه . وفى منتصف الليل ، طلب كارينين من زوجته أن تأوى للفراش . وتنبتنا اللمسات البسيطة ومنظر « الشبشب » والكتاب الذى تأبطه تحت ذراعه ودقة الساعة بوجود رقابة فى العلاقات الجنسية بين كارينين وزوجته . وعندما دخلت أنا مخدعها قيل لها « ان النار قد خمدت بداخلها ، واختبأت فى مكان مجهول » واكتسبت الصورة من اللحظة اياها قوة غير عادية ، ولكن حتى عندما ترتكن « الصورة » الى فكرة جنسية ، فان عبقرية تولستوى تستطيع أن تضيء عليها طابع التعفف . وكما لاحظ ماكسيم جوركى فان

اللغة الشبقية الشديدة التشخيص والفضيح عندما تخرج من فم تولستوى، فإنها تكتسب نقاء طبيعياً . وبلاستطاعة ادراك عدم اكتمال الناحية الشبقية فى زواج آنا ، ولكن لا وجود هنا لخيوط الكورسيه (المشد) التى كانت تهمس حول أرداف اياما بوفارى « كأنها ثعبان منزلق » . وهذه نقطة على جانب من الأهمية . اذ كان تولستوى فى معالجته المستنيرة للغراميات الحسية - على أقل تقدير فى أواخر سنوات حياته - أقرب الناس الى الروح الهوميرية .

ويختتم الكتاب الأول من الرواية بملحوظة مبهجة . فقد عاد فرونسكى أدراجه الى ثكناته ، وانغمس فى العربة واللهو وطموحات شباب الضباط فى سان بطرسبورج ، عاصمة الامبراطورية . انها حياة يشجبها تولستوى شجباً تاماً ، ولكنه أثبت براعته كفنان ، عندما بين كيف تلائم هذه الحياة فرونسكى وأمثاله . وتنقلنا الأسطر الأخيرة وحدها الى الموضوع المأسوى . فقد خطط الكونت للرجوع الى ذلك المجتمع الذى يستطيع فيه الالتقاء بمدام كاريننا . وكما كان يفعل دائماً فى بطرسبورج، فانه غادر المنزل وصمم ألا يعود اليه الا فى وقت متأخر من الليل، وستثبت هذه الملاحظة التى تبدو عرضية دقة نبوءتها ، لأن ما ينتظر أن يراه هو الظلمات .

وبالمقدور ذكر ما هو أكثر عن الجزء الأول من آنا كاريننا . ولكن حتى اذا اكتفى بالفحص العابر لكيفية طرح الأفكار الرئيسية وكيفية انمائها ، فاننا سنقتنع بعلم احتمال صحة الأسطورة القائلة بانشاء روايات فلوير أو هنرى جيمس للأعمال الفنية ، أما روايات تولستوى فانها شرائح من الحياة تحولت الى آيات فنية اعتماداً على شيطان ما أو سحر بعيد عن الفن . ولقد أشار بلاكفور الى أن الحرب والسلام تحمل فى ثناياها كل خاصية أو ميزة ادعاها هنرى جيمس عندما طالب « بالشكل العضوى واقتصاديات المواقف (٩) التى تستنزف أنفاسنا العميقة » ، ويصح هذا الكلام بمقدار أكبر عن آنا كاريننا التى لم يتعرض فيها اكتمال موهبة تولستوى الشعرية لتهديد من مطالبه الفلسفية .

وعندما نتابع فكرة التركيب العضوى فى الأقسام المبدئية لآنا كاريننا ، فاننا ننساق من آن لآخر الى المقارنة بعالم الموسيقى . فهناك بعض مؤثرات كونترابنطية وهارمونية عند انماء الحكمة (يضم الحاء) الرئيسية التى وردت فى مقدمة أوبلونسكى . وهناك اعتماد على الموتيقات التى ستعاود الظهور بعد ازدياد فى الشدة فى مراحل متأخرة من الرواية (كحادث محطة القطار ، والنقاش المازح عن الطلاق بين فرونسكى والبارونة شيلتون ووهج النار الحمراء فى عيون آنا) . وفوق كل ذلك

فهناك الانطباع الخاص بتعددية الموضوعات الخاضعة بتأثير المخطط الأكبر للعمل الأدبي ، ومنهج تولستوى بوليفونى ، ولكن الهارمونيّات الكبرى تناسب بمباشرة هائلة واتساع كبير . ومن غير المقدور مقارنة تقنيات الموسيقى بتقنيات اللغة بأى قدر من الدقة ، ولكن هل هناك وسيلة أخرى لبيان الشعور بانبعث روايات تولستوى من مبدأ جوانى للنظام والحيوية ، بينما افكار الكتاب الأقل قدرا ترص وتطرز كل الى جانب الآخر ؟

ولكن لما كانت رواية مثل آنا كاريننا تتميز بضخامة أبعادها ، ولما كانت تهيمن هيمنة كبرى على مشاعرها لذا ، تجنح خصائصها المدروسة وتعقد التفاصيل الفردية الى الافلات من ملاحظتنا . وفى الملاحم الشعرية والدراما الشعرية يساعد الشكل الموزون على تجزئة انتباهنا وتركيزه على الفقرة موضح انتباهنا ، التى قد تكون بيتا من الشعر أو صيغة مجازية متكررة ، وعندما نقرأ مقطوعة مطولة من النثر (وبخاصة فى الترجمات) فاننا نخضع للتأثير الشامل ، ومن هنا جاء الاعتقاد بأن الروائيين الروس يمكن ادراك مقاصدهم من عمومياتهم ، وأنها لن نجنى سوى القليل من القراءة المدققة التى نتبعها عند قراءتنا لكونراد أو بروسست على سبيل المثال .

وكما يبين من مسودات تولستوى ومراجعاته وتصحيحاته ، فانه بذل جهدا مشهودا فى التغلب على مشكلات السرد والعرض بدقة فائقة ، ولكنه لم ينس قط أن وراء الفرتيوزية التقنية و وراء « الأداء الجميل » هناك شيئا ما يجب أن يؤدى . فلقد شجب مبدأ الفن للفن لأنه اعتبره استلطيقا طائشة . ولما كانت لدى تولستوى نظرة للعالم تتمحور حولها الرواية ، وعالم انسانى معقد ومركب وافترض شديد الوضوح بأن الفن العظيم يلمس التجربة من الناحية الفلسفية ومن الناحية الدينية أيضا ، لذا ، يتعذر تحديده أى عنصر بالذات أو مشهد معين أو مجاز يساعدنا على التعرف على تقنية تولستوى .

وهناك مشاهد أقرب الى اللوحات عند تولستوى كالمشهد الشهير للحصاد فى آنا كاريننا وصيد الذئب فى الحرب والسلام وشعائر الكنيسة فى البعث . وهناك استعارات وتشبيهات وكنايات قد وضعت بعناية على نحو مماثل لما نجلده عند فلوبر . تأمل مثلا التضاد بين النور والظلمة الذى ألهم تولستوى بعنوانى درامتين أساسيتين والذى يسود رواية كاريننا . وفى الجملة الأخيرة من الكتاب السابع نقل خبر وفاة آنا بوساطة صسورة نور يشتعل ويشع بصفة مؤقتة ثم ينطفىء الى الأبد ، وتصور الجملة الأخيرة من الفصل الحادى عشر والفصل الثامن « ليفن » وقد أعماه النور عندما عرف الطريق الى الله ، والبصلى مقصود . فهو

يزيل الغموض الكامن فى ابجرافة باولين ، ويؤدى الى احداث توافق بين الموضوعين الأساسيين . وكما هو الحال دائما عند تولستوى ، فان التقنية وسيلة لنقل فلسفته . فجميع المبتكرات فى آنا كاريننا تشير تجاه العبرة التى يتعلمها ليفن من أحد الفلاحين العواجيز : « علينا ألا نعيش لأنفسنا ، وانما من أجل الله ... » .

وبغير أن يسعى ماتيو أرنولد للاهتمام الى تعريف دقيق ، فانه تحدث عن سمو الجدية التى تفرق بين عدد ضئيل من الأعمال ، وبين العدد الأكبر من المنجزات الأدبية . ولقد اكتشف هذه الميزة عند دانتي مثلا ولم يكتشفها عند الشعراء الانجليزى تشوسر . ولعل هذا المثل يتكرر ويواجهنا عندما نحاول مقارنة مدام بوفارى بآنا كاريننا . فمدام بوفارى رواية عظيمة حقا . فهى تقنعنا اعتمادا على مهارتها الفذة ، ومن خلال قدرتها على استقصاء كل صغيرة وكبيرة مرتبطة بموضوعها ، ولكن الفكرة نفسها وتقمصنا لها يبدوان لنا فى نهاية المطاف أمرين هينين . وعندما نقرأ آنا كاريننا فاننا ننتقل الى ما هو أسمى من الاستاذية التقنية الى الاحساس بالحياة ذاتها . فالعمل ينتمى (على نحو لم يتحقق لمدام بوفارى) الى عالم الملحمة الهوميرية ومسرحيات شكسبير وروايات دوستوفسكى .

٤

لاحظ هوجو فون هوفمنستال أنه ما من مرة قرأ فيها رواية « القوزاق » لتولستوى الا وتذكر هوميروس ، وشاركه فى هذا الراى من قرءوا « القوزاق » ، وأيضا من قرءوا جميع كتب تولستوى . فتبعنا لما قاله ماكسيم جوركى فان تولستوى ذاته قال فى معرض حديثه عن « الحرب والسلام » : « بغير ادعاء لأى تواضع زائفة ، فانها مماثلة للابادة » وأبدى نفس الملاحظة عن كتاب « الطفولة والصبا والشباب » . وفوق كل ذلك ، فقد لعب الجوهر الهوميرى دورا رائعا فى تصور تولستوى لشخصه ومكانته الخلاقة ، ويتحدث شقيق زوجته (*) فى كتاب بعنوان « من الدكریات » عن مادبة أقيمت فى ضيعة تولستوى فى سامارا ، وأقيم سباق للحواجز ، وخصصت له جوائز مثل ثور وحصان وبندقية وساعة ورداء للنوم ، وما أشبه ، واختيرت للسباق أرض منبسطة فسيحة طولها ستة كيلومترات ، وخططت ونصبت فيها علامات لتحديد أبعادها . وفى اليوم الموعود ، تجمع نحو ألف شخص من قوزاق الأورال والفلاحين الروس والباشكير برفقة خيامهم وأوانى طهوهم ، بل وماشييتهم ، وعلى مرتفع مخروطى الشكل يسمى فى اللهجة المحلية شيشكا (وتعنى الكيس الدهنى) بسطت

الأبسطة واللباد ، وجلس الباشكير فوقها على شكل حلقة وجلسوا فوق أرجلهم (أى متربعين بلغتنا العامية) • واستمرت المأدبة لمدة يومين ، وتميزت بما سادها من مرح ، وان اتسمت فى ذات الوقت بالجلال والذوق (١) •

ويا له من مشهد خيالى أعاد للحياة فى روسيا القرن التاسع عشر أحداثا ذكرت عن سهول طروادة فى الجزء الثالث والعشرين من الياذة ، وكما جاء فى الترجمة الانجليزية ، لريتشموند :
على ان أخيل •

• جمع الناس من كل خدب وصوب •

• وأجلسهم فى حلقة واسعة •

• وخصص للمباريات جوائز شتى ضمت السفن والمسوقات •

• والسوابى والخيول والبغال والرؤوس القوية للماشية •

• وحسنوات يرتدين المشيد والجديله الرمادى •

ومثلما فعل أجاممنون ، نصب تولستوى عرشه على رابية ، ونشر الخيام ومواقه النيران فى الاستبس • واشترك الباشكير وال Khirgizes - على غرار أخيل - فى سباق الكيلومترات الستة ، وتساموا جوائزهم من الملك الملحق • ولا وجود هنا لعينات مستقاة من علوم الآثار أو لاستحضار مصطنع للماضى الغابر • اذ كان العنصر الهوميرى كامنا فى جلدان تولستوى ، وتمتله جنوره الى عنقريته • ولو قرأت نقده لشكسبير ، سترى أن احساسه بالقرابة من شاعر الياذة أو من شعرائها - ان صبح ان لها أكثر من مؤلف - كان واضحا ومباشرا • وعندما كان تولستوى يتحدث عن هوميرس كان يشعر أنه ازاء نده له ، باعتبار السنوات التى تفرق بينهما لا تغير من الأمر شيئا •

فما الذى أخذ به تولستوى ونسبه الى الهوميرية فى مجموعة ذكرياته الباكرة ؟ أعتقد أنه تأثر بموقع الأحداث ونوع الحياة • ولنتأمل على سبيل المثال الفصل الذى يحمل عنوان « الصيد » فى الجزء الخاص بالطفولة :

« كان موسم الحصاد فى أوجه • ولم يكن للحقل الذهبى البراق سوى حد واحد • انه الغابة الممتدة لمسافات بعيدة ، بلونها الأقرب الى الزرقة ، والتى بدت لى آتشد كأنها قريبة من نهاية الدنيا ، ومكانا حافلا بالأسرار • أما ما وراءها فاما أن تكون نهاية الدنيا أو بلدان قفراء خالية من السكان ، وكان الحقل ممتلئا بحزم المحصول وبالفلاحين • ومازلت أذكر الفرس الصغير الأغبر الذى ركبه « بابا » ، وأذكر تبختره فى خطوات لعب ، وهو

يحنى رأسه تجاه صدره ويشد اللجام ، وينش بذيله السميك الذباب والبعوض عندما تتجمع فى أعداد كبيرة فوق جسمه . وأذكر الكلبين اللذين قاما بمطاردة الذئب وهما يزحفان برشاقة على الجذامة الطويلة خلف حافرى الحصان ، وجرى ميلكا فى الأمام - فى انتظار الفريسة . ورأسه مرفوع لأعلى ، نعم مازلت أذكر أصوات الفلاحين ووطء حوافر الخيل وقرقعة العربات وصفير البلابل المرح وهممة الحشرات وهى تحلق فى الجو فى زرافات أثناء انطلاقتها فى خطوط ثابتة ، وأيضا ديدان الحشيش ، والقش وعرق الخيول والألوان والظلال التى كست الجذامة الصفراء (بقايا الحصاد) ، ولون الغابة الليل للزرقة ولون السحب الشبيه بلون الفل واليابسين . كل هذا رأيته وشعرت به .

لا وجود فى هذا الوصف لأى شئ لا يخطر على بال من يتناغم مع ما كان يجرى فى سهول آراجوس (عند الاغريق) ولا يبدو مثل هذا المشهد غريبا الا فى نظرنا معشر المتأثرين بأوضاعنا الحديثة ، انه يمثل عالما بطيركيا من الصيادين والقرويين . وتبدو الصلة بين السيد وكلاب الصيد والتربة شيئا فطريا وصادقا ، ويجمع الوصف ذاته احساسا بالحركة الى الأمام وانطباعا بالاستمتاع بالسكينة والاسترخاء . ولا يختلف هذا التأثير عن الانطباع الذى تتركه فى مخيلتنا افريزات صروح كالمبارثيون وما فيه من توازن دينامى . ووراء الأفق المؤلف مثلما حدث فيما مضى فى أعمدة هرقل ، تكمن البحار الحافلة بالأسرار والغابات التى لم تطأها قدم .

فعالم ذكريات تولستوى ، وبقدر لا يقل عن عالم هوميروس ، مشحون بالطاقات الحسية وممتلئ باللمسات والمرئيات والروائح فى كل لحظة بمادة كثيفة خصبة .

« فى المر يوجد ساماور ، ويقف الحوذى ميتكا منتفخ الأوداج الشبيهة بالجنبرى فى اجمرائهما ، وهو ينفخ فى الوعاء الذى بلغ بالفعل حد الغليان ، الفناء رطب محاط بالضباب ، وكأن البخار يتصاعد فيبعث رائحة منفرة من كومة السباح ، والشمس تنير بأشعتها البهيجة الجزء الشرقى من السماء والسقوف المصنوعة من القش والمبللة بالندى للسقيفة القسيحة المحيطة بالفناء . وتحت هذه الأشياء ترى الخيول مقيدة بحبل يربطها بالمعلف ، وصليلها المستمر يمكن أن يسمع . ويرى فى هذا المشهد هجين متمدن خشن الوبر ، وقلة غالبة النعاس قبل الفجر فوق كومة من السباح ، ويهز ذيله قبل الشروع فى القفز بسرعة وثيدة تجاه الجانب المقابل من الفناء . وتلمح امرأة ريفية تفتح البوابات فتحدث حريرا ، وتدفع البقر الحالم الى الطريق فتسمع لمسات حوافر القطيع فى خريرها ، وهى تنفخ بصوت مسموع بالفعل . . . »

وكان هذا ما حدث بعينه عندما أشرق الفجر بنوره الوردى على
إيثاكا قبل ذلك بسبعة وعشرين قرناً ، ولابد أن يكون ذلك كذلك - كما
يرى تولستوى - لو أراد الإنسان الارتباط برباط وثيق بالأرض ، فحتى
العاصفة وغضبها المحموم فانها تنتمى أيضا الى ايقاع الحياة ! .

وينتشر وهج البرق ، ويزداد شحوبا ، ويبدو هدير الرعد الآن أقل
اثارة للدهشة وسط رخات المطر المنتظمة وكما تقف شجيرات البندق
والكرز التي ما زالت غير كاملة النمو بلا حراك وكأنها غارقة فى بحار
البهجة ، وتتشاقط منها قطرات المطر بعد أن غسل غصونها ، ولم ينس
حتى أوراق الشجر الباقية من العام المنصرم . وتحلق البلابل فى شتى
الأنحاء مترنمة بأعذب الألحان تعبيرا عن ابتهاجها ثم تندفع بخفة هابطة على
الأرض . . . هكذا كانت رائحة الغابة الذكية بعد عاصفة الربيع ، وهكذا
كانت فتنة أشجار البتولا والبنفسج وأوراق الشجر الذابلة وعش الغراب
والأشجار الوحشية للكراز ، بحيث لم أستطع البقاء فى البناء المصنوع من
الآجر . . .

لقد سبق للشاعر الألماني شيللر أن كتب فى مقاله (*) أن هناك
شعراء معينين يمكن تشبيههم بالطبيعة ذاتها ، بينما ثمة آخرون « يبحثون
عنها » . بهذا المعنى يكون تولستوى هو الطبيعة ، فلم تكن اللغة فى
حالته مرآة تعكس العالم الطبيعى أو عدسة مكبرة ، ولكنها قامت بدور
النافذة التى يمر منها الضياء كلها ، وان كانت تتجمع وتحقق لها
الدوام .

من المتعذر تركيز جميع أوجه القرابة بين منظور هوميروس ومنظور
تولستوى فى صيغة واحدة أو برهان واحد . فهناك أشياء كثيرة تصلح
للاستعانة بها كالحلفية العريقة والباستورالية ، وشاعرية الحرب والفلاحة
واعطاء الأولوية للحواس ، والايماءات الفزيائية وأوجه الاستنارة ودورة
الفصول كخلفية تحقق الوفاق وإدراك قدسية الحيوية والاستمرار فى
الحياة وتأيد القول بوجود سلسلة من الكائنات تمتد من المادة الغفل الى
الكواكب . وينتشر البشر فى هذا الامتداد كل حسب نصيبه المقدر له .
وأعمق من كل هذا جانب أساسى من الصحة النفسية والبدنية ، والتصميم
على اتباع ما سماه كولريدج « بالطريق الأسمى للحياة » (**) عوضا عن
تلك الحانيات المظلمة التى أحس دوستوفسكى أنها الميدان المناسب له .

وفى ملاحم هوميروس وروايات تولستوى ، تتخذ الصلة بين المؤلف
والشخص صفة المفارقة . وقدم جاك ماريتان مثيلا لها بالرجوع الى فلسفة

توما الاكوينى (*) • وتحدث عن الله « المتسامى الخلاق الأبدى والمخلوقات
الحرّة التي تنعم في أفعالها بالحرية والمحاطة احاطة تامة بغايته » ، فالخائن
يجمع في ذات الوقت بين العلم بكل شيء والحضور في كل موضع ، وإن
كان هذا لا يحول دون انفصاله عن الخليقة ودون ابتعاده عن السلبية ،
وتمتعه بروح موضوعية صارمة • فالاله زويس يترأس المعركة من فوق
جبله الذي يقبع بثبات فوقه ، ويحمل موازين المصير دون تدخل ، أو
بالأحرى دون تدخل الا عندما يريد استعادة التوازن لحماية تقلبات الحياة
من المسالك التي تتخذ شكل المعجزات ، أو المنجزات المسرفة للبطولة •
وتتسم عزلة الله بنفس الصرامة والتعاطف الذي يتسم به وضوح الرؤية
عند هوميروس وتولستوى •

انهما يعتمدان في رؤيتهما على تلك العيون الجوفاء المتقدمة والتي
لا تنحرف قيد أنملة عن غرضها عندما تنظر إلينا من خلال فتحات خوذات
التمائيل اليونانية العريقة • ورؤيتها تدل على اليقظة الى حد مريع •
ولقد عجب شيللر من جمود هوميروس وقدرته على التعبير عن أقصى
درجات الأسى والذعر بروح تتسم برباطة الجأش والبعد عن الهوى •
واعتقد أن هذه الخصية - وهذه « السداجة » - تنتمي الى عصر أبكر ،
ويتعذر استعادتها في المسلك التحليلي المعقد في الأدب الحديث ، واكتسب
هوميروس منها أكثر مؤثراته حلة ، ولنرجع على سبيل المثال الى ذبح اشيل
ليكون في الكتاب الحادي والعشرين من الالياذة :

« وهكذا يا صديقي فانك ستموت أيضا فلماذا كل هذا الصخب
من أجل ذلك ؟ • لقد مات باتروكلوس أيضا الذي كان أفضل منك كثيرا •
ألا ترى لأي نوع من الرجال أنتمي أنا ، ومقدار ضخامتي وعظمتي ، وكان
أبي الذي أنجبني أبا عظيما ، كما كانت أمي التي ولدتني شخصية
خالدة ؟ • :

وحتى اذا لقيت حتفى ومصيرى القوى •

فسينبلج الفجر ، وتأتى الظهيرة وما بعدها •

آنثد سيظهر شخص يقتلنى ويغتال حياتى •

اما برمح أو سهم منطلق من القوس •

هكذا قال • • وشعر الآخر بارتعاد فرائصه وبجريان دماؤه يكاد

يتوقف •

وأطلق الرمح ، وعاود الجلوس وفتح يديه • غير أن آشيل •

سحب سيفه الحاد وصرعه •

وصوب ضربته نحو ترقوته •

وغمس سيفه ذا الحدين فى مغمده •

واستلقى على ظهره ، وسال الدم الأسود وامتصته تربة الأرض •

ويبدو الهدوء الذى يسود السرد لانسانيا • غير أنه فى أعقاب هذا الهدوء يتراءى لنا الرعب شيئا عاديا ، ويثيرنا اثارة غير محتملة • فضلا عن ذلك ، فان هوميروس لا يضحى قط باتصاف رؤيته بالثبات خضوعا للحاجة الى الشجن ، فمثلا عندما تقابل بريام وآخيل رأيناهما ينفسان عن حزنهما الشديد ولكنهما تذكرنا اللحم والنبيد فكما قال آشيل عن نيوبي :

« انها تتذكر الطعام بعد أن يمزقها البكاء والعويل » •

وأكرر القول بأن الاخلاص المجرد من الحواشى للحقائق ، ورفض الشاعر لاية اثارة سطحية ، هو الذى مكنه من تعريفنا ما تشعر به روحه من مرارة •

وفى هذه الناحية لم يقترب أحد من أعمال التراث الغربى من هوميروس مثلما فعل تولستوى • وكما لاحظ رومان رولان فى يومياته عن ١٨٨٧ :

« فى فن تولستوى لا يدرك أى مشهد من المشاهد من منظورين ، ولكنه يدرك من منظور واحد • فالأشياء تتخذ مظهرا واحدا لا غير » وتحدث تولستوى فى كتاب « الطفولة والصبا والشباب » عن وفاة أمه : « شعرت آنشد بشدة الضيق ، ولكنى رغم ارادتى كنت قادرا على ملاحظة كل صغيرة وكبيرة » فلم يغيب عن خاطرى حتى شكل الممرضة فلاحظت « أنها كانت جميلة وصغيرة فى السن وأنيقة لدرجة غير مألوفة • وعندما ماتت أمه شعر الصبى بشىء أشبه بالفرح لادراكه مدى تعاسته ! ونام فى تلك الليلة نوما هادئا عميقا مثلما يحدث دائما فى حالات الكرب الشديد • وفى اليوم التالى بدأ يشعر برائحة تعفن الجسد :

« لقد فهمت آنشد فقط سر الرائحة النفاذة القوية التى امتزجت برائحة البخور وملأت الغرفة كلها ، وتكشفت لى الحقيقة المرة الأولى ، وطفى على روحى الشعور بالهلع والوجل • تصور لقد اتضح لى أن الوجه الذى كان قبل أيام قليلة مفعما بالجمال والركة ، وجه الأم الذى أحببته أكثر من أى شىء آخر على الأرض قد أصبح بمقدوره اثارة الرعب فى نفسى » •

بيد أنه وسط الوضوح الذى لا يجفل فى اتجاه هوميروس وتولستوى ، ثمة شىء أكبر من مجرد التسليم بالأمر الواقع • فهناك

الابتهاج . انه الابتهاج الذى يشع من « العيون البراقة العريقة للحكماء » (*) ،
لأنهم أحبوا الروح الانسانية عند الانسان وقدروها تقديرا مناسبا ، فكانوا
يطربون لحياة الجسد ، ويدركون هذه الحالة ادراكا هادئا ، ولكنهم عندما
يتحدثون عنها يجيء الحديث مفعما بالدفء . وعلاوة على ذلك ، فإنهم
انساقوا بغرائزهم الى سد الثغرة ، بين الروح والاياء فربطوا بين اليد
والسيف ، وبين السفينة المقعرة القاع وملوحة مياه البحر وبين اطار العجلة
وغناء الحداد . نعم لقد رأى هوميروس وتولستوى الأفعال مكتملة . فالهواء
يتذبذب حول شخصيهما ، وتكهرب قوة كيانهما الطبيعية الجامدة المكدومة
الاحساس ، ومن ثم رأينا خيول آشيل تبكى لنهايته المفجعة ، ورأينا شجر
الصنوبر يزهر لاقتناع بولكونسكى بأن قلبه سيعاود الخفقان . ان هذا
التناغم بين الانسان والعالم المحيط به يمتد حتى الى الأقداح التى ينظر
فيها نسطور بحثا عن الحكمة من غروب الشمس ، والتى يسألها عن سر
ما حل بأوراق شجرة البتولا ولعانها وكأنها فى حالة عريضة مباغتة ، بعد
أن اجتاحت العاصفة ضيعة ليفن . فلم تحل عند هوميروس أو تولستوى
العوائق بين العقل والأشياء والمتناقضات التى أدركها أهل الميتافزيقا فى
فكرة الحقيقة والادراك ، فلقد فاضت الحياة عليهما كأنها البحر مما أثلج
صدريهما .

وعندما وصفت سيمون فيل الالياذة بأنها « قصيدة القوة » وتصورتها
كأنها تعليق على مأساة عدم جدوى الحرب ، فإنها أصابت من جانب
فحسب . فالالياذة بعيدة كل البعد عن الروح العدمية المثيرة لليأس فى
رواية نساء طروادة ليوريبيدس . ففي القصيدة الهوميرية ، كانت الحرب
ميدانا للبسالة والاقدام واكتساب المجد فى نهاية المطاف . وحتى وسط
المجازر ، فإن الحياة ترفع رأسها عالية . فحول رواى باتروكلس ، كان
شيوخ العشائر يتصارعون ويتسابقون ويقذفون رماحهم اعتزازا بقوتهم
وحيويتهم . وكان أخينل يعرف أنه معرض للتهلكة ، ولكن بريزاييس
« صاحبة الخدين الورديين الودعاء » كانت تزوره كل أمسية ، فالحرب
أمر مقبول ، وتؤكد كينونة الحياة ، وهى فى ذاتها شئ جميل ، كما
تستحق أعمال البشر وأحداثهم التسجيل ، ولا وجود لكارثة تعنى نهاية
الحياة ، حتى لو كانت حرق طروادة ، أو موسكو فيما بعد . فوراء الأبراج
المحترقة ، ووراء المعارك ، تتدفق بحار النبيذ بلونه الأرجوانى . وبعد أن
ينسى أمر أوسترليتز « سيعود الحصاد مرة أخرى - كما قال الشاعر
الانجليزى الكسندر بوب - لكى يلون سفوح التلال باللون البنى » .

(*) فى كتاب Lapis Lazuli للشاعر الانجليزى Yeats (١٨٦٥) -

ان هذه النظرة الكونية بأكملها قد وردت في تذكرة بوزالا لدوقة مالفى عندما صبت لعنتها على الطبيعة بعد أن شعرت بأوجاع التمرد : « تنبهي يا سيدتي • فالنجوم مستمرة في ضيائها وبريقها » ويالها من كلمات دالة على التحرر الكامل من الروح المتشائمة ، مما يقال بفضاظة عن أن العالم الفزيائي ينظر الى مانبتلى به نظرة سالبة • فنحن اذا نظرنا الى ما وراء الصدمات القاسية ، سنرى أنها تحمل تأكيدا بتخطي الحياة وضيء النجوم لأعراض الفوضى •

على أن هوميروس صاحب الالياذة وتولستوى يتقاربان في مجال آخر • فتصورهما للواقع مصطبغ بصبغة انسانية • فالانسان هو مقياس كل تحرر ، ومحوره ، وبالإضافة الى ذلك فان الجو الذي تعرض لنا فيه شخص الالياذة والرواية عند تولستوى أحدهما له طابع انساني ، بل ودنيوي • فما يهم هو هذا العالم (هنا والآن) • وربما تراءى لنا وجود مفارقة في هذا الرأي • فعلى سهول طروادة ، تتشابه أحوال الفانين والآلهة بلا انقطاع • غير أن هبوط الآلهة للأرض واختلاطهم بالناس وتورطهم بصفاقة في كل الأهواء المعروفة عن البشر يكسب العمل لمسات ساخرة • واستحضر الفرد دي موسيه هذا الاتجاه الدال على المفارقة عند كلامه عن اليونان القديمة في الأبيات الاستهلالية من رولا :

حيث اكتسب كل شيء القداسة حتى الأحزان الانسانية

وحيث يتعلق العالم بما قتله اليوم

وحيث وجد أربعة آلاف اله ليس بينهم أي زنديق (*) •

واذا توخينا الدقة قلنا انه عندما يوجد أربعة آلاف من الآلهة تتقاتل في عراكات البشر وتداعب الفواني من النساء وتتصرف على نحو قد يبدو فاضحا حتى في نظر القيم الأخلاقية الليبرالية ، لن تكون هناك حاجة للالحاد • فالالحاد لا يظهر الا كظاهرة مضادة لتصور الاله الحي المعقول • وليس الالحاد استجابة لأساطير تثير السخرية في بعض جوانبها ، وفي الالياذة تتصف الآلهة بانسانيتها الصحيحة • فالآلهة صورة مكبرة من الفانين ، وكثيرا ما يأتي تعظيمهم من قبيل السخرية • فعندما يجرحون يصرخون بصوت مرتفع يعلو على أصوات البشر • وعندما يعشقون تتصف شهواتهم بشدة استيلائها على ألبابهم • وعندما يهربون من رماح الأدميين تكون سرعتهم سرعة العربات التي تجري فوق الأرض • ولكن من الناحية الأخلاقية والعسكرية ، تتشابه الآلهة هي والوحوش العملاقة أو

Où le monde adorait — Où tout était divin, jusqu'aux
dooleurs. humaines où quatre mille dieux n'avaient ce qu'il tue
aujourd'hui pas un athee ...

الأطفال الأشقياء الذين يتمتعون بمزيد من القوة ، وساعدت أفعال الآلهة ذكورا واناثا في حرب طروادة على رفع مكانة الانسان . فعندما تتساوى المميزات ، فان الأبطال القانين يحصلون على ما هو أكبر من نصيبهم ، وعندما تكون كفة الميزان أرجح في الجانب الآخر ، فان أى هكتور أو أخيل سيثبت ما للحياة الفانية من حسنات . وعندما حط هوميروس « الأول » من مكانة الآلهة وجعلها تخضع لقيم البشر ، فانه لم يحقق فقط تأثيرا كوميديا - وان كان هذا الأثر ، كما لا يخفى - ينعش القصيدة الشعرية بما يزودها به من حلاوة الحكاية الخرافية . انه شدد على الاشادة بامتياز الانسان فى ناحيتى البطولة وسمو المكانة . وكان هذا المعنى - فوق كل شئ - هو ما سعى اليه .

واضطلع البائثون فى الأوديسا بدور أحنق وأكثر مدعاة للتبجيل . أما الانياذة فهى ملحمة مشبعة بمشاعر القيم الدينية والممارسة الدينية . على أن الالياذة رغم قبولها لميثولوجية الخوارق الا أنها سخرت منها وطبعتها بالطابع الانسانى . اذ يكمن المحور الحق للاعتقاد ليس فى أوليمبوس ، وانما فى ادراك « المويرا » ، أى المصير الذى لا يستسلم ، والذى يحافظ ، من خلال ما يبلو للبصيرة مسلكا فتاكا أعمى ، على مبدأ العدالة والتوازن . ويرجع الطابع الدينى لأجاممنون وهكتور الى قبولهما للقدر واعتقادهما أن بعض النوازع التى تدعو الى الكرم مقدسة ، تقديرا واحتراما للساعات المقدسة والأماكن الحرام ، والى ادراك ربما بدا غامضا ، ولكنه قوى لوجود قوى شيطانية فى حركة الكواكب وعناد الرياح ، ولكن وراء كل ذلك ، فان الواقع كامن داخل عالم الانسان وحواسه . ولن أجد كلمة للتعبير عما اتسمت به الالياذة من عدم تجاوز لعالمنا الحالى ، واستغراقها فى ماديته ، ولا وجود لقصيدة شابتهت الالياذة فى معارضتها القوية للقول « بأننا مصنوعون من نفس المادة التى صنعت منها الأحلام » .

ويلمس هذا الرأى أيضا - على نحو مثير للاهتمام - فن تولستوى . ففنه أيضا يمثل الواقعية الكامنة ، أى عالما تمتد جنوره الى صحة حواسنا . اذ يغيب الله عن فنه على نحو لاقت يثير الدهشة . وسأحاول فى الفصل الرابع أن أبين أن هذا الغياب لا يمكن فقط التوفيق بينه وبين الغاية الدينية من روايات تولستوى ، وانما سأبين أيضا أنه مسلمة مستترة تتميز بها مسيحية تولستوى . وكل ما نحتاج اليه للقول هنا أن وراء التقنيات الأدبية للالياذة وتولستوى يكمن الاعتقاد الذى يقبل المقارنة بين الاثنين عن مركزية الشخصية الانسانية والجمال الباقي للعالم الطبيعى . وربما كان التماثل فى حالة الحرب والسلام أكثر حسما . فبينما استحضرت الالياذة قوانين المويرا ، شرح لنا تولستوى فلسفته فى التاريخ . ففى

كلا العاملين ، دلت فوضى التمرد في المعركة على عشوائية حياة البشر .
واذا اعتبرنا « الحرب والسلام » - بالمعنى الصادق - ملحمة بطولية ،
فانما يرجع ذلك - وكما حدث في الالياذة - الى أن الحرب قد صورت
في صورتها البراقة المبهجة وأيضا فيما تثيره من أشجان . فليس هناك
أى معيار لقياس مقدار اتصاف تولستوى بمناصرته للسلام قادر على
نفى النشوة التي شعر بها روستوف الشاب عندما هاجم الجنود الفرنسيين
الشاردين على غير هدى . وأخيرا هناك حقيقة ارتكاز الكلام في رواية
الحرب والسلام على أمتين ، أو بالأحرى على عالمين مشتبكين في قتال حتى
الموت . ان هذه الحقيقة وحدها قد دفعت كثيرا من القراء - بل ودفعت
تولستوى بالذات - الى مقارنة « الحرب والسلام » بالالياذة .

ولكن علينا أن نفطن الى معارضة فلسفة الرواية للبطولة رغم الموضوع
الحربي المنزع أو تصوير مصائر الأمم . فهناك مواقف في الكتاب يشدد
فيها تولستوى على وصف الحرب بالمجزرة ، ويصفها بأنها ثمرة الولع
بالمجد التافه والغباء عند بعض أولياء الأمر . وهناك أيضا مواقف اكتفى
فيها تولستوى بالاهتمام بالبحث عن الحقيقة الحقة المتعارضة هي والحقائق
المزعومة التي يكتبها المؤرخون الرسميون وكتاب الأساطير . وليس بالامكان
مقارنة هذه الدعوة الكامنة للسلام ، أو هذا الاهتمام بأدلة التاريخ ، باتجاه
هوميروس .

ان كتاب « الحرب والسلام » شديد الاقتراب حقا من الالياذة ، عندما
تكون فلسفتها في أدنى حالات الالتزام بغايتها ، وعندما يضعف اهتمام
الثعلب بالتحول الى قنفذ - على حد قول ايزيا برلين . ومن الناحية
الفعلية ، فلقد كان تولستوى أقرب الى هوميروس في الأعمال الأصغر
ضخامة والأقل تعددا ، كما هو الحال في القوزاق وحكايات من القوقاز
ومشاهد من حرب القرم والرصانة الرهيبة لكتاب موت ايغان اليتش .

ولكن من الصعب التشديد بقوة على القول بأن وجه القرابة بين
شاعر الالياذة والروائي الروسي كان في ناحية المزاج والرؤية . فلا وجه
للسك هنا في محاكاة تولستوى لهوميروس . فالأرجح هو أنه عندما يعود
تولستوى الاطلاع على الملاحم الهوميرية في الكتب اليونانية الأصلية في
بواكير أربعيناته ، فانه لابد أن يكون قد شعر بعدم الاستغراب البتة .

حتى الآن شغلنا بالعموميات ، وحاولنا التعبير بالخطوط العريضة عما يقصد بوصف أعمال تولستوى « بالملحمية » ، أو بمعنى أدق بالهومييرية ولكن إذا أريد اصفاء القيمة على هذه العموميات ، فلا بد من أن تكون مستندة الى تفاصيل أدق . ان المؤثرات والخصائص الأساسية التى أضفت على كتابات تولستوى طابعها المميز انما ترجع الى تقنيته الأشبه بفن الموزاييك . وما أسعى لتحقيقه الآن هو العودة الى بعضها .

فمن المميزات التى تميز بها أسلوب هوميروس ، والمعروفة جيدا ، النعوت - بالجملة - وتكرار التشبيهات والمجازات . ويحتمل رد علتها الى محاولة تقوية الذاكرة . اذ يساعد الشعر الذى يتناقل بالسماع والجمال المتكررة على انعاش ذاكرة المنشد ومساعدته . وتضطلع هذه الظاهرة بمهمة تشابه الأصدقاء الداخلية التى تذكرنا بالأحداث الباكرة فى « الصابا » . غير أن أمثال هذه التعبيرات مثل « الفجر ذى الأصابع الوردية » ، « وبحر النبىذ الداكن » والتشبيهات المألوفة كمقارنة الغضب بتفجر أسد متوحش ومهاجمته لقطيع من الماشية تستهوى شيئا أكبر من الذاكرة . فهى تمثل نسيجا من الحياة العادية التى تنسج فوقها وتخلق أستارا من الواقع الثابت الذى يكسب شخوص العمل الشعرى اكتماله وأبعاده معا . فعندما يستحضر لنا هوميروس صوت الروح الباستورالية أو الحياة اليومية الرتيبة للقرويين وصيد السمك ، فانه يقصد بذلك القول بأن حرب طروادة لم تطغ على حياة جميع البشر . وفى مواضع أخرى ، رأينا الدرفيل يقفز والرعاة ينعمسون فى سكون جو الجبال . ويعنى وضع هذه العبارات التى لا تتغير وسط أحداث المععمة والثورات السريعة أن الفجر آت لا ريب فيه وسيتبع الليل ، وستدور العجلة ، وعندئذ ستتحول موقعة طروادة الى مجرد ذكرى تثور حولها المشاحنات ، وستهاجم أسود الجبال قطعان الماشية ، عندما يضاب أحفاد نسطور بالخرق .

وكان هوميروس يصوغ كلماته فى تشبيهات ومجازات قاصدا أحداث تأثير معين فكانت العين توجه لكى ترى صورة أحد الأفعال الحيوية والصاخبة ، وعندما تتسع زاوية الرؤية فانها تتركز على مشهد من المشاهد المألوفة التى تسودها السكينة . وتزداد قتامة صورة المحاربين المنتشرين حول هكتور ثم تبرز أمام أعيننا صورة الأعشاب وهى تنحنى عندما تواجه الريح . وعندما نرى هذه الصور متجاوزة تزداد ملامح المقارنة وضوحا ، وتحتل على الفور مكانا فى وعينا . وهناك مصورون فلمنكيون أحدثوا نفس

هذا التأثير على نحو رائع . ولعلكم تذكرون صورة إيكاروس لبروجيل وهو يغوص فى البحر الهادئ ، بينما يرى الفلاح وهو يحرق الأرض فى مقدمة الصورة ، ولعلكم تذكرون أيضا مشهد المذابح أو مشاهد صليب المسيح المحاطة بخلفية تمثل مدنا مسورة تنعم بالرخاء وراحة البال . وفى أغلب الظن فإن هذا الموضوع المزدوج كان الوسيلة الأساسية للتعبير عن معنيين متقابلين كالشجن والسكينة ، عند هوميروس . إذ ترمز هذه الوسيلة الى المأساة الفادحة التى يتعرض لها الأبطال الذين قدر لهم تذكر العالم الآخر المثل لراحة البال التى يشعر بها الصيادون فى الخريف والفلاحون عند جنى المحصول والحياة الأسرية التى حرموا منها . على أن وضوح تذكرهم والتدخل المستمر لمستوى أكثر استقرارا فى التجربة للتلطيف من أثر ضراوة المعركة وصخبها قد حقق للأشعار اتساقها القوى .

هناك أمثلة فى الفن ، تأسرنا بمظهرها الممثل لذروة الخيال استندت على « الدراية المزدوجة » كفكرة لصياغة الشكل ، ولعلك تذكر كيف ضمن موتسارت إحدى أغنيات أوبراه زواج فيجارو فى الفصل الأخير من أوبرا دون جوفانى (*) . وهناك نماذج أخرى عند هوميروس وردت فى الكتاب الشامن من الأوديسا عندما ترنم ديمودوكسوس بجزء من « صابجا » طروادة دفعت أوديسوس الى البقاء . وفى هذه الإشارة التى ظهرت فى موضعها المناسب انعكس مستويان من المجاز ، فوضع أحد طرفى التشبيه محل الآخر . فبدت طروادة كأنها ذكرى بعيدة ، بينما ظهر أوديسوس وكأنه عاد مرة أخرى للحياة .

وتشابه تولستوى هو وهوميروس فى الاستعانة بالصفات أو النعوت الدارجة والعبارات المتكررة لكى يحقق غايتين : الأولى - شحذ الذاكرة بعد شعورها بالاجهاد لاتساع رقعة أحداث حكايته والثانية هى تقديم التجربة الفنية فى مستويين . وأدت ضخامة أعمال كبيرة مثل « الحرب والسلام » « وأنا كاريننا » ، وهما من الأعمال البالغة التعقيد ، بالإضافة الى نشرهما فى حلقات مسلسل تفصل بين كل الحلقة والحلقة التالية فسحة طويلة من الوقت الى ظهور مشكلات يمكن مقارنتها بالمشكلات التى تواجه الشعر الشفوى غير المدون الذى ينتقل بالسماع ، وسعى تولستوى فى « الحرب والسلام » ، وفى الأقسام الاستهلالية من الكتاب لتيسير تذكر القارئ للشخص العديدة فى الرواية . فظهرت الأميرة مارى مرة تلو الأخرى وهى تسير « بخطاها الوئيدة المتثاقلة » وقسم يبير بنظارته الملفتة للانظار . وحتى قبل أن تظهر لنا ناتاشا فى صورة مكبرة تعيها ذاكرتنا ، فإن تولستوى

(*) وايضا التلميح الى La Belle Dame sans Merci فى Eve of St

Agnes للشاعر الانجليزى كيتس .

قد شدد على التعريف بخفة خطواتها وحيوية حركتها • وكما قال شاعر حديث فى مجال آخر بعيد الاختلاف فى وصف احدى الفتيات :

« كم تميز جسمها الرهيف بسرعة حركته !

وكم بدت خطواتها خفيفة الوطء على الثرى ! (*) ، •

وعندما قدم تولستوى حديث دنيسوف شائها لم يكن يسعى لمجرد الاضحاك ، ولكنه قصد ابراز شخصيته وسبط زمرة من الشخصيات العسكرية ، وعلاوة على ذلك ، فقد واصل فى المراحل المتأخرة من الرواية ممارسة هذه الطريقة • فلقد أشار اشارات متواصلة الى وضع يدى نابليون • وكما لاحظ ميرشوكفسكى فان عدد المرات التى أشير فيها الى نحافة رقبة فيريشخاجين خلال ظهوره القصير فى الرواية قد بلغت خمس مرات !

وكانت تشير الغبطة فى كل مرة تظهر فيها • ومن أهم ملامح عبقرية تولستوى قدرته على التدرج فى اضافة لمسات الى تصاويره دون أن يمحو جرات قلمه الأولى • فعلى الرغم من أننا أصبحنا نعرف ناتاشا معرفة وثيقة تفوق معرفتنا بالنساء اللاتى تقابلنا معهن فى حياتنا ، الا أن صورتها المبدئية ، أى منظر اندفاعها الرشيق ولطفها ، تظل ملتصقة فى أعيننا • والواقع أننا قد نلاقى صعوبة فى تصديق تولستوى عندما يقول لنا فى التذييل الأول للحرب والسلام بأن ناتاشا قد تخلت عن كل سحرها « وازدادت قوة وامتلاً جسمها بالشحم » • وهل صدقنا قبل ذلك هوميروس عندما قال لنا ان أوديسوس قد ازداد تبلدا وخمولا •

والأهم من ذلك استعانة تولستوى بالصور والمجازات سعياً وراء الربط والمباينة بين مستويين من التجربة عنى بهما أعظم عناية : المستوى الريفى والمستوى المدنى • ونحن نلمس هنا ما يصح وصفه بمحور فنه ، لأن الفارق بين الحياة فى الريف والحياة فى المدينة يوضح لتولستوى أول فارق بين الخير والشر ، ويكشف له الابتعاد عن الطبيعة والقيم الانسانية للحياة المدنية من ناحية والعصر الذهبى للحياة الباستورالية من الناحية الأخرى • ان هذا الازدواج الأساسى الذى قدمه لنا تولستوى فى موضوعات ذات أكثر من أحبوبة (**) قد تعلق به الى حد اتباعه له كمبدأ عند انشاء نسقه الأخلاقى • فإذا صح القول بأن تولستوى مدين بالفضل فى فكره لسقراط وكونفوشيوس وبودا ، فان علينا أن نعتز بتأثره أيضاً بالنزعة الباستورالية لجان جاك روسو •

There was such speed in her little body — And such (*)
lightness in her footfall ...

Plot.

(***)

وكما حدث عند هوميروس فأننا نصادف عند تولستوى وضع المشهد الممثل للحدث مصحوبا بذكرياته عن الانطباعات الريفية ، ثم يوضع المستوى غير المتغير من التجربة والحافل بالمعنى فى النهاية ، أى تتخذ فقرات النقد والايضاح موضعها فى أعقاب الأحداث المرتبطة بزمن حدوثها فى الرواية .
وثمة مثل جميل لهذه التقنية ورد فى كتاب الطفولة والصبا والشباب .
فلقد أخفق الصبى الصغير على نحو قابض للصدر فى محاولته رقص المازوركا وتراجع بعد شعوره بالاذذل :

« ... آه يا له من شىء فظيع ! فكم كانت ماما - لو كانت هنا - ستشعر بالخجل من ابنها نيقولاس ... » وحملتني مخيلتي بعيدا بعد هذه الذكرى الغالية ، وتذكرت الأرض الخضراء أمام المنزل وشجر الليمون الباسق فى الحديقة والبحيرة الصافية والعصافير المحلقة فوقها ، والسماء بلونها اللازوردى وسحبها الشفافة التى لا تتحرك ، وأكوام القش الحديثة الحصاد ، والكثير من الذكريات الأخرى الوادعة البراقة ، وهى تطفو من خلال مخيلتي الشاردة .

وهكذا أستعيد الراوى الى الاحساس بالهارمونية والتناغم عن طريق ما سماه هنرى جيمس « بالايقاع الأعمق للحياة (*) » .

وهناك مثل آخر اختفى منه الانفصال بين التقنية والميتافزيقا . وحدث فى المشهد الهائل الذى أعقب الحفل الراقص « البال » - ويستعمل تولستوى الكلمة الفرنسية الأصل محملة بالروافد الغامضة . فهى تجمع - فى نظره - بين مناسبة لظهور الرشاقة والأناقة وبين رمز للتكلف فى أعلى درجاته . وفى هذه الحكاية القصيرة نرى الراوى غارقا فى العشق عاجزا عن التوجه للنوم بعد أن أمضى ليله بأكمله راقصا . وسعيا وراء التنفيس عن توتره المبهج ، فإنه يتمشى فى شوارع القرية فى الفجر :
« انه الجو المألوف الأشبه بالكرنفال - المليء بالضباب . والطريق ممتلئ بالماء المتخلف عن الجليد بعد ذوبانه ، والماء ينساب من الافريز » ..
ويلتقى - مصادفة - بمشهد مريع - جندي يجلد أمام طاوور من الجنود لمحاولته الفرار من الجندية ، ويترأس والد الفتاة الذى وقع الراوى فى حب ابنته هذه العملية الخاصة بالجلد بوحشية وحذقة . وفى الحفل الراقص ، وقبل ذلك بمساعة واحدة كان نموذجاً للرقه والحنان ، فأيهما اذن يمثل شخصيته الحقيقية ؟ وازداد المنظر بشاعة لأن الجلد يتم فى

(*)

The Portrait of a Lady. جاءت فى رواية "The deeper rhythms of Life"

العراء ووسط الحياة الروتينية الوداعة لقرية تنهيا للاستيقاظ من نومها .

وثمة مثلان لامعان لما يحدث للوعي من انقسام جاء في الكتاب الرابع من الحرب والسلام . ففي الفصل الثالث ، يصف تولستوى احتفالا مصحوبا بالعشاء أقيم على شرف أحد الضيوف (*) في النادي الانجليزى بموسكو في ٣ مارس ١٨٠٦ ، وكان الكونت اليا روستوف هو المسئول عن الترتيبات السخية ، وقد استبعد الكونت جانبا الارتباطات المالية التى بدأ يلحظها فى ادارة بيته . ويصور تولستوى فى لمسات أخاذة الخدم وهم مسرعون وأعضاء النادي والأبطال الصغار بعد عودتهم من أول حرب خاضوا غمارها . وينبهر تولستوى بالمناسبات الفنية فى المشهد اطمئنانا الى براعته فى وصف المجتمع الراقى . غير أن الرفض أو الشجب الكامن فى داخله واضح للعيان . اذ كان تولستوى شديد المقت لمظاهر الترف والتبذير والتفاوت بين الخدم والأسياد ودائم الاستنكار لها .

ويسرع أحد الخدم ، وعلى سيمائه علامات الهلع معلنا وصول ضيف الشرف .

ورنت الأجراس ، واندفع المشرفون على النسادى قدما - على نحو شبيه بحبات الشوفان عندما تهتز داخل الجاروف . ويتجمع الضيوف بعد أن كانوا قد تفرقوا فى مختلف الغرف ، ويزدحمون فى القاعة الرئيسية عند بوابة المرقص .

ويتخذ التشبيه ثلاثة أشكال (١) : فهو يقسم صورة دقيقة مساوية لحركة الضيوف (٢) وتهز الصورة الخيال وتدعوه للثيقظ لأنها مستمدة من نطاق تجربة بعيدة الاختلاف عن التجربة التى أمام أعيننا . (٣) وتثير تعليقا حادا أو حرفيا وان كان تعريفا رائقا على قيم الحادثة برمتها ، وعندما مثل تولستوى الأعضاء المتأنقين للنادى الانجليزى بحبات الشوفان وهى تهتز ، بطريقة بعيدة عن الأوصاف الرسمية ، فانه حط من شأنهم وصوّزهم كمجرد آلات تقترب فى حركتها من الصور الهزلية ، واستطاع التشبيه اصابة الهدف من ضربة واحدة حققت غايتها ، وكشفت ما فى هذا المشهد من طيش . فضلا عن ذلك ، فانه فى ازدياده المقصود الى الحياة الباستورالية تمكن من المباشرة بين عالم النادي الانجليزى الممثل للعالم الاجتماعى الزائف وعالم التربة الخصبة ودورات الحصاد .

وفى الفصل السادس من الكتاب عينه نرى بيار على وشك تقمص شخصية جديدة . فلقد بارز دولوجوف ، ولم تعد لديه أوهام تتعلق

بزوجته الكونتيسة هيلين • ويتأمل ما حل به من حطة من أثر زيجته ، ويعكف على البحث عن تجربة روحية تسمو بروحه ، وتدخل هيلين رابطة الجأش لتسخر من غيرة بيير ، وينظر إليها ببلادة من وراء نظارته ، ويحاول مواصلة القراءة :

« كأنه أرنب مطوق بكلاب الصيد التى تدلى آذانها للوراء أثناء زحفها بلا حراك أمام فريستها » •

هنا نتعرض لمقارنة تثيرنا على أنحاء شتى ومتضاربة فنحن نشعر بانطباع مباشر بالحنان ممتزجا - مع ذلك - بجانب مثير للتسلية • فمن الناحية التصويرية ، يبدو بيير ونظارته فوق أنفه وأذناه مدليتان للخلف فى صورة محزنة ومضحكة معا • ولكن اذا ربطنا بين هذا المشهد والسياق الأصلي سنشعر بما فى التشبيه من سخرية • فهلين رغم خطوتها الوقحة هى التى تمثل الطرف الأضعف • فبعد لحظة سيتفجر بيير بكل كيانه ومرتبته وسيقترب من قتلها بوساطة القرص الرخامى للمنضدة وبذلك يكون الأرنب قد استدار فى وجه كلاب الصيد وأفضل هدف الصيادين ، مرة أخرى ، فضلا عن ذلك ، فإن لدينا صورة ممثلة لحياة الريف • انها تتشابه وانطلاقة الريح وضياء الشمس فى مشهد من المشاهد الدالة على ما فى حياة المدن من خداع • ولكن فى ذات الوقت فإن منظر الأرنب وهو ينحني ذليلا يكشف هشاشة المظهریات الاجتماعية ويقول صراحة ان ما نشهده هو نتيجة الشهوات الأولية ، لأن المجتمع الراقى يتكتم فى شكل عصابات عندما يتأهب للصيد •

تمثل الأمثلة التى طرحتها فى صورة مصغرة المخطط الرئيسى للابداع عند تولستوى ، الذى قدم لنا أسلوبين فى الحياة وشكلين مختلفين للتجربة بينهما اختلاف جذرى ، من قبيل التباين ، وليست هذه الازدواجية دوما رموزا للخير والشر ، ففي « الحرب والسلام » قدمت حياة المدن فى نبض أزهى ألوانها وأكثرها إبهارا • أما مسرحية قوة الظلمات فتصور الوحشية التى قد تسود فى أرض الريف • ولكن بصفة أساسية ، رأى تولستوى التجربة منقسمة أخلاقيا وجماليا الى قسمين • فهناك حياة المدن بما فيها من اجحاف اجتماعى ، وحياة جنسية خاضعة لأعراف مصطنعة واستعراضات الثراء ، وقسوة وقدرة على تقريب الانسان عن الأنماط الأساسية للحياة الفيزيائية • ومن جهة أخرى ، هناك حياة الريف والغابات ، وما فيها من تناغم واتساق بين العقل والجسد ، وتقبل للجنس كشئ مقدس خلاق ، وإدراكها - غريزيا - سلسلة الوجود التى تربط بين أطوار القمر وأطوار العملية التناسلية ، وبين اقتراب موسم الحصاد وبعث الروح • وكما لاحظ لوكاش :

« لقد بدت الطبيعة لتولستوى أعظم الشواهد تأثيرا عن وجود عالم حقيقي وراء عالم التقاليد (٢) » .

ولم تجيء معتقداته الأخيرة وتطور مفضلاته الفطرية وتحولها الى مذهب فلسفى متماسك كنتيجة لتغيرات مباغتة ، وانما جاءت - بالأحرى - كثمرة لنضج أفكاره التى طرحت أولا فى مرحلة مراهقته عندما كان شابا يملك مساحة كبيرة من الأرض وحاول تحسين أوضاع عبيده ١٨٤٧ فأنشأ مدرسة لأطفالهم ١٨٤٩ . انه هو عينه تولستوى الذى تصور الفكرة الهائلة للمسيحية العقلانية الأصولية ١٨٥٥ ، وانتهى به الأمر الى نبذ نقائض الحياة الدنيوية ، وهرب من بيته فى أكتوبر ١٩١٠ ، فلا وجود لعملية انقلابية فظة أو نبذ مفاجئ للفن ايثارا للخير الأسمى ، فعندما كان تولستوى فتى غرا ركع أمام مومس وبكى ، وسجل فى يومياته بأن طريق الدنيويات طريق ملعون . واشتعل هذا الاعتقاد فى وجدانه دوما . وتعكس الطاقة الجبارة التى تتخلل أعماله الأدبية حقيقة كون كل عمل أدبى انتصارا لعبقريته الفنية على الاعتقاد الذى ينخر فى نفسه ويوسوس فيها الظن بأن الانسان لن يجنى شيئا اذا حصل على أعلى المراتب فى الشهرة الفنية ، وفقد روحه فى ذات الوقت . وحتى فى أعظم المنجزات التى أنجزها خياله فانه استطاع أن يكشف الصراع الداخلى الذى تعرض له ، وشكله فى « تيمة » دائمة التكرار هى الانتقال من المدينة الى الريف ومن قصر النظر الأخلاقى الى اكتشاف النفس والخلاص .

وأعظم صورة أفصحت عن هذه الفكرة (التيمة) هى مبارحة بطل الرواية أو شخصيتها الرئيسية لسان بطرسبورج وموسكو ، والتوجه الى احدى الضيعات أو المقاطعات القصية فى روسيا . ولقد مر كل من دوستويفسكى وتولستوى فى تجربة رحيل مماثلة فى حياتهما الشخصية : تولستوى عندما بارح سان بطرسبورج قاصدا القوقاز فى أبريل ١٨٥١ ، ودوستويفسكى عندما غادر المدينة مكبلا بالحديد فى ليلة عيد الميلاد ١٨٤٩ لكى يبدأ رحلة فظيعة الى أومسك لتنفيذ الحكم بالأشغال الشاقة . وربما اعتقدنا أن مثل هذه اللحظات قد بدت له من اللحظات القليلة المشحونة بأكبر قدر من الهم والكرب ، ولكن الأمر كان عكس ذلك :

« لقد خفق قلبى ، وشعرت برجفة كبدية منذرة بحدوث ألم . غير أن الهواء الطلق كان مبعث انعاش . ولما كانت العادة قد جرت قبل جميع التجارب الجديدة أن يعترى المرء شعور بحدوث حالة حيوية غريبة

(٢) Die Theorie des Romans : George Lukacs (برلين ١٩٢٠) .

وشوق غريب ، لذا كنت فى قرارة نفسى هادئا راضيا ، ونظرت بانتباه الى جميع بيوت بطرسبورج ، وهدت أنوارها كأنها تقيم احتفالا بهذه المناسبة . وقلت الوداع للجميع ، ثم ساقونا الى دارك ، ورأيت نوافذ بيت كرايسفسكى مضاءة بأنوار متألقة . لقد أخبرتنى أنه أقام حفلا للكريسماس ونصب شجرة عيد الميلاد ، وأن أطفالك سوف يتوجهون اليها بصحبة اميلى فيودوروفنا ، وشعرت بحزن وأسى عندما مررت بذلك المنزل ، وبعد ركوبى للزلاجة لمسافة ستين فرست (الفرست ١١٦٦ مترا) انفتحت شهيتنا ، وما زلت حتى الآن أشعر بالغبطة ، وبروقان المزاج ، (٣) .

ويا لها من ذكرى فريدة ! . ففى ظروف شخصية مريعة وفى مفترق الطرق بين الراحة المادية - من ناحية - واحتمال الموت بعد الاهانة والاذلال الذى طال أمده - من ناحية أخرى ، رأينا دوستويفسكى يفعل ما سيفعله راسكولنيكوف فى رواية الجريمة والعقاب فى ظروف مماثلة ، ويمر بتجربة شعر فيها بالتححرر من الأوصاب الفزيائية أو المادية ، فقد خفت صوت الصخب الليلي وراءه ، واستحوذ - على ما يبدو - على جانب من البصيرة التى تنبئه بالبعث الذى سيتحقق بفضل الأشغال الشاقة وما تحدثه من تطهير لنفسه ، فحتى الرحلة المؤدية الى بيت الموتى ، أو كما حدث فى حالة بزوخوف فى الحرب والسلام لتولستوى ، التى ما كان مستبعدا أن تودى به الى قتل الفرنسيين له رميا بالرصاص ، كان مجرد الانتقال من المدينة الى الأرض الحرة مصحوبا بجانب من البهجة .

لربما اكتشف تولستوى هذه الفكرة منذ وقت باكسر يرجع الى سنة ١٨٥٢ عندما عكف على ترجمة الكتاب الشهير لستيرن (*) ، ولكن تولستوى لم يظن لذلك الا عند تخطيطه لكتساب القوزاق فى السنة نفسها ، وكان قد استوعب الفكرة التى تكررت وغدت موطن العبرة فى فلسفته . فبعد ليلة صاحبة ودع فيها أولينين رفاقه ، التحق بالخدمة العسكرية ضد القبائل المتمردة فى القوقاز القصية . وكان ما تركه وراءه هو بعض الديون المستحقة عليه من جراء خسارته فى الميسر ، وذكرى قميئة للوقت الذى استنزفه فى بعض المباحج التافهة التى عرفت عن أبناء الطبقة الراقية . وعلى الرغم من البرد القارس فى تلك الليلة وهطول الجليد :

(٣) رسالة دوستويفسكى الى شقيقه ميخائيل فى ٢٢ فبراير ١٨٥٤ . (رسائل دوستويفسكى ترجمها الى الانجليزية E. C. Mayne لندن ١٩١٤) .
(*) الأديب الانجليزى Laurence Sterne (١٧١٣ - ١٧٦٨) . والكتاب المقصود هو Sentimental Journey (١٧٦١) .

« فان الرجل المبارح شعر بالدفء ، بل وبالحرارة فى معطفه المصنوع من الفراء ، وجلس على ظهر الزلاجة وتمدد ، وانطلقت الخيول الشعثاء من شارع مظلم الى آخر عبر بيوت لم يرها . وتصور أوليين أن المغادرين هم وحدهم الذين مروا بهذه الطرقات . فقد كان محاطا بالظلمة والكآبة من كل جانب ، ولا صوت مسموع وامتلات روحه بمشاعر الندم وبالذكريات وبدموع البهجة التى كادت تخنقه وتكتم أنفاسه » .

ولكن سرعان ما ألقى نفسه خارج المدينة يحدق فى الجليد الذى يكسو الحقول مما أشعره بالارتياح ، وتضاءلت قيمة جميع الدنيويات التى أتلفت عقله ، ولم تعد تزيد عن تفاهات . « وكلما ازداد أوليين ابتعادا عن قلب روسيا ازداد شعوره بابتعاد ذكرياته عن خاطره ، وعندما اقترب من القوقاز ، خفى قلبه وشعر بالسعادة » . وأخيرا وصل الى التلال بكونتوراتها الرقيقة ، وقممها المحددة تحديدا دقيقا ، وبدأت له فى أوج روعتها عندما رآها محاطة عن بعد بخلفية السماء البعيدة ، وبدأت حياته الجديدة .

وفى « الحرب والسلام » حدث رحيل بيير قبل الأوان ، مثلما جرى عندما تخلى عن الحياة الزائفة لأغنياء الشباب الأرستقراط ، ولجأ الى عالم زائف آخر هو عالم الماسونية ، وبدأت رحلته للمطهر بداية حقيقية عندما سيق خارج أطلال موسكو المتفحمة برفقة سجناء آخرين ، وبدأت مسيرته القاسية عبر السهول المتجمدة ، وتمائل بيير هو ودوستوفسكى . فقد استطاع أن يستمر فى الحياة بعد أن تلقى صدمة الاقتراب من تنفيذ حكم الإعدام ، وأرجى تنفيذه . بيد أن البواعث المحركة لحياته التوت ، كما تحطم إيمانه بعدالة تنظيم الكون وإيمانه بالإنسانية وبروحه وبالله . ومع هذا فما أن مرت لحظات على هذا الحال حتى التقى ببلاتون كاراتيف « الانسان الذى يحيا وفقا لنواميس الطبيعة » ، وقدم له كاراتيف ثمرة من البطاطس المطهوه ، وهى إيماء بسيطة القصد تافهة ، ولكنها كانت إيماء أو إشارة بدء الحجة المقدسة لبيير وما سيعانيه من ألم فى سبيل النعمة المقدسة ، وكما أكد تولستوى فان قوة كاراتيف وقدرته على الاذعان لمطالب الحياة حتى عندما تبدو شديدة الاهلاك مستمدة من حقيقة أنه بعد أن أطلق لحيته (وهى إشارة رمزية مشحونة بالقدسيات المتداعية) ، « بدا وكأنه تخلى عن كل ما فرض عليه ، أى كل شئ ينتمى الى الروح القتالية . ولا يتناغم معه ، وعاد الى عاداته القروية السابقة . وهكذا أصبح بيير يراه « كتشخيص أبدى لروح البساطة والحق ، وكفرجيل جديد يقوده الى خارج جحيم المدينة المحترقة » .

ويعتقد تولستوى أن حريق موسكو الكبير قد حطم الحواجز بين موسكو وبراح الريف ، ورأى بيير « الصقيع على العشب المترب وتلال العصافير والشواطئ المكسوة بالغابات فى أعلى النهر المتعرج وهى تختفى فى اللون الأرجوانى البعيد » وسمع أصوات الغربان ، وشعر بفرحة جديدة وبشعور قوى بالحياة على نحو لم يعرفه من قبل . وبالإضافة الى ذلك ، فلقد ازداد هذا الشعور شدة بازدياد شعوره بالجهد الفزيائى . وكما لاحظت ناتاشا فيما بعد فإنه بعد أن اعتق من الأسر كأنه اغتسل وتطهر من جميع أوصاب سلوكه ، وتخلص من شروره السابقه ، واكتشف المبدأ الذى آمن به تولستوى « حيثما توجد الحياة ، توجد السعادة » .

وتؤكد الحاشية الأولى لكتاب الحرب والسلام هذه المعادلة التى تحمل فى أحد حديها الحياة فى الريف ، وتحمل فى الحد الآخر الحياة الكريمة ، ومن اللمسات الساخرة الدالة على خلو البال أننا ، فى إحدى لمحاتنا الأخيرة فى الجبل الأصلى ، نستطيع أن نرى أبناء الكونتيسة مارى وهم يدعون أنهم ذاهبون الى موسكو فى عربة مصنوعة من الكراسى .

وفى رواية « أنا كاريننا » يلاحظ جليا التباين بين المدينة والريف ، اذ يمثل هذا التباين المحور الذى يدور حوله البناء الأخلاقى والتقنى ، فقد تمثلت بشائره من خلال ليفن بعد وصوله الى الريف بعد أن فشلت محاولة خطبته لكيتى :

« ولكنه عندما غادر المحطة ، ورأى سائق عربته الأعور اجنات وياقة سترته مقلوبة على ظهرها ، وقد رأى فى النور الخافت المنعكس من نيران المحطة ، زلاجه وخبوله وذيلها مربوطة فى حلقات وشرابات ، وعندما أبلغه الحوذى اجنات أثناء تستيفه لامتعتة أنباء القرية ، وبوصول المقاتل وبأن البقرة بافا قامت بالسلامة بعد ولادتها لعجل ، شعر بالاضطراب الذى أخذ يتلاشى شيئا فشيئا ، ويحل محله شعور بالخزي وعدم الرضا » .

ففى الريف نرى حتى العلاقة بين أنا وفروئسكى ، والتى كانت بالفعل مصابة بالانحلال تتخذ مظهرا شاعريا مقدسا ، فلا وجود لأية رواية (باستثناء رواية معروفة للورنس) (*) قد استطاعت تقريب اللغة من الحقائق الحسية للحياة فى الريف وللرائحة الذكية المنبعثة من حظائر

البقر فى الليالى شديدة الزمهرير أو من حفيف الثعلب من خلال عشب
الأعالى •

وعندما شرع تولستوى فى تأليف رواية البعث ، أساء المدرس والنبي
الكامنان فى أعماقه الى تولستوى الفنان • فلقد تمت التضحية بالاحساس
بالتوازن فى المخطط من أجل المطالب الملحة لعنصر البسلاغة الكامن فى
داخله ، ففي هذه الرواية عرض تولستوى جنباً الى جنب أسلوبين فى
الحياة وفكرة الحجيج من الزيف الى الخلاص ، وكأنه يبين آثار أقدام
كل منهما ، ومع هذا فان رواية البعث تمثل الحد الأقصى لتجسيد الموتيفات
(المعانى) التى جاهر بها تولستوى فى قصصه الأولى ذاتها • فشخصية
نخيلودوف ما هى الا شخصية الأمير نخيلودوف فى القصة التى لم تكتمل
والمسماة صباح أحد الأعيان • وتفصل بين العملين ثلاثون سنة من الفكر
والابداع الخلاق ، وان كانت شذرة القصة التى لم تكتمل قد احتوت
بالفعل فى خلاصة يمكن التعرف منها على الكثير من جوانب الرواية
الأخيرة • ونخيلودوف هو أيضا بطل قصة قصيرة أخرى غريبة اسمها
« لوسرن » كتبها تولستوى ١٨٥٧ ، والحق أن هذه الشخصية تبدو
وكانها قد اتخذها الكاتب الروائى كصورة صور بها ذاته وحوار ملاحظها
تبعاً لما اكتسبته تجربته من عمق •

وفضلاً عن ذلك ، فلقد عرضت فى « البعث » بطريقة جميلة العودة
الى الريف على أنها « المتلازم » للمادى لاعادة مولد الروح • فقبل اتباعه
ماسلوف الى سيبيريا قرر نخيلودوف زيارة ضيعته وبيعها للقرويين ،
وانتعشت أحاسيسه المجهدة بالحياة ورأى نفسه مرة أخرى مثلما كان
قبل « سقطته » • فالشمس تومض بنورها على النهر ، وللهر يتمرغ •
وبرغم المشهد الباستوريالى نيكيلونوف على ادراك ارتكان الحياة فى
المدينة على الظلم والاحقاد • فتبعاً للجدل (الديالكتيك) التولستوى ،
فان الحياة فى الريف تبرى روح الانسان ليس من خلال جمالها وسكينتها
وحسب ، ولكنها أيضا تنبئه الى ما فى المجتمع الطبقي من مظاهر الطيش
والاستغلال • ويبرز هذا المعنى واضحاً من مسودات رواية البعث •

ففى المدينة نحن لا نستطيع أن نفهم تماماً لماذا يعمل الترىزى
أو الحوذى أو الخباز من أجلنا • أما فى الريف فاننا نرى بوضوح لماذا
يشترك الحاصدون فى بيوتهم الخضراء ومروجهم ، ولماذا يحضرون القمح
ويدرسونه ويسلمون المالك نصف نتاج جهدهم وعرقهم •

فالأرض هى التى أيقظت فكرة البطل عند تولستوى ، وهى أيضا
جزاؤه •

ولقد تحدثت عن هذه الناحية بشيء من الافاضة ، ولكن ربما كان من الصعب المغالاة في تقدير أهميتها لفهم تولستوى وغايتنا من البحث . اذ يتخلل التباين بين حياة المدينة وحياة الريف مخططاته الروائية وطريقة تجميعه لمادته والمصادر الخاصة لأسلوبه ، وبالإضافة الى ذلك ، فانها الركيزة التي تربط في وحدة أساسية الجوانب الأدبية والأخلاقية والدينية في عبقرية تولستوى . اذ كان أول المآزق التي ألفت نخليودوف ١٨٥٢ هو عينه المآزق الذي ألقى الأمير أندرو وبير ليفن اليتش والراوى فى رواية صوناته كرويتزر ، وكان السؤال الذى استند اليه تولستوى كعنوان لأحد مباحثه هو دائما نفس العنوان ! « ما الذى يتعين أن نفعله ؟ » . وبمقدورنا القول أنه فى نهاية المطاف تغلبت الصورة على المصور ، واستولت على روحه فلقد تختل نخليودوف عن ممتلكاته الدنيوية ، وأبحر فى رحلة حبيج نهائية متخفيا تحت اسم تولستوى .

ويمثل استقطاب المدينة والريف أحد الجوانب الرئيسية لأية مقارنة تعقد بين تولستوى ودوستويفسكى . ولقد كان موتيف التحرك نحو الخلاص مشتركا فى حياتيهما ومخيلتهما على السواء ، وتعد رواية البعث لتولستوى من جملة نواح تذيلا لرواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكى . غير أننا عند دوستويفسكى لا نرى بالفعل أرض الميعاد (باستثناء لمحة عابرة ظلية مبهمة عن سيبيريا) فالجحيم عند دوستويفسكى هو المدينة الحديثة الكبرى (*) . وبالتحديد انها « اللينالى البيضاء - اسم احدى رواياته التى تدور أحداثها فى بطرسبورج . وهناك رحلات تطهيرية ، ولكن عمليات التوفيق والمصالحة مع المشيئة الالهية التى يهتدى اليها أبطال تولستوى فى أرض الريف لا يهتدى اليها « كبار الخطائين » عند دوستويفسكى الا فى مملكة الله . وهذه المملكة فى نظر دوستويفسكى - وعلى نقيض تام لتولستوى - ليست ، ولا يمكن أن تكون فى هذا العالم ، وفى هذا المقام لابد أن نراعى الملحوظة التى كثيرا ما تتبادر للأذهان عن تفوق دوستويفسكى فى وصف حياة المدينة ، الا أنه يكاد لا يحاول البتة وصف مشهد من مشاهد الريف أو المشاهد التى تجرى فى الهواء الطلق .

وأخيرا ، فان التجربة ذات المستويين فى الرواية عند تولستوى من بين السمات التى تيسر المقارنة بين هوميروس وتولستوى ، وتساعده على الاستنارة ، اذ يبرز منظور الالياذة والأوديسا (ومن المناسب الآن الاشارة اليه) من الربط بين النقوش البسارزة (**) والمنظور العميق .

(*) المترويوليس

(**)

وكما لاحظ اريش أورباخ عند كلامه عن ميمسيس ، فإن مقاصد الأحداث في السياق الهوميروى تعطى الانطباع باتضافها « بالتسطيح » ، ولكن وراء هذا المظهر نستطيع أن نلمح من خلاله ومضات تمثل الفسحة الكبيرة لعالم البحر وعالم الريف . واعتمادا على هذه الخلفية ، اكتسبت القصائد الهوميروية قدرتها على الايحاء بالعمق والشجى ، وفى اعتقادى أن هذا التفسير وحده هو الذى يساعد على فهم لماذا تشابهت - بلا توهج - بعض مشاهد عند هوميروس وتولستوى فى ناحيتى طريقة الانشاء والتأثير ، ويعتقد توماس مان أن الفصول التى تتحدث عن جهامة ليفن فى تعامله مع مزارعيه هى النموذج الذى اقتدت به فلسفة تولستوى وتقنيته ، وانها كذلك . فهناك العديد من الخيوط المتضافرة مثل العودة الظافرة لليفن لنوع الحياة التى اعتادها وتوافقها الذى يصعب التعبير عنه مع الأرض ومن يحرقونها ، واختيار قوته الجسدية ضد فلاحيه ، والانهاك الفزيائى الذى أعاد حيوية العقل ، والذى نظم التجارب الماضية فى التجربة بعد تطهيرها اعتمادا على التسامح . كل هذه الملامح تجعل طابع تولستوى (*) . غير أننا نهتدى الى مثل قريب مواز فى الكتاب الثامن عشر من الأوديسا عندما نشاهد أوديسوس فى هلاهيل المتسولين جالسا دون أن يعرف أحد ، أمام النار التى أشعلها للتدفئة ، ونرى بنولوبى تخدم النساء ، ويسخر منها أوريماخوس (فى ترجمة لورنس) :

« آه يا أوريماخوس ، لو أنه جرت بيننا مباراة فى العمل خلال دورة الربيع الأخيرة عندما كان النهار طويلا فى مزارع أكوام التبن والقش . ولعلنا اذا تناولت أنا منجلا أحسن تقويسه ، وتناولت أنت منجلا مماثلا له ، واستمرت المباراة بيننا طوال اليوم دون تناول أى طعام ، واستمر النزال بيننا حتى الغسق ، مع الحرص على استبقاء بعض الأعشاب ، أو قمنا بجر بعض أفضل الثيران أى البهائم التى تتجرق شوقا الى الغذاء ، وبلغت أنسب سن تيسر لها القدرة على الجرح ، وأيضا .. »

آنثد سنرى كم طول الأخدود الذى سيكون بمقدورى اجتيازه .

ولقد صدرت هذه الكلمات فى مقام من الأسى وأحداث النهب الحسيسة تذاكر فيها أوديسوس العهد الذى سبق رحيله الى طروادة قبل ذلك بعشرين سنة . غير أن تأثيرها قد جاء من أدراكنا أن الملتهمين لن يعودا ثانية الى جهامة الغسق .

فاذا وضعنا الفقرتين جنباً الى جنب وقارنا بين نغمتيهما ، وصورة العالم التي نقلتها ، فاننا لن نعثر على فقرة ثالثة تبرزهما ، واستمدت من مثل هذه المقارنة نواة الفكرة القائلة بإمكان تأهيل رواية الحرب والسلام ورواية آنا كاريننا في بعض نواح حاسمة للوصف بأنها هوميديات .
وهناك اغراء بالتأمل في هل يعد موتيف الرحلة نحو البعث المادى او الروحى والاحساس بوجود عالمين ، والذي يمكن ملاحظته بقوة عند تولستوى ، هل يعد من الملامح المميزة للشعر الملحمى بمعناه الصحيح ؟ ويشير هذا التساؤل مشكلات صعبة ورائعة . فهناك رحلات في الانياة والكوميديا الالهية ، وفي الكثير من الملاحم الكبرى ، ويلاحظ ذلك بوجه خاص في آيتى جون ميلتون : الفردوس المفقود والفردوس المستعاد ، ففيهما نعثر على فكرة « مملكة البركات » والرؤية الباستورالية أو آتلاتنا الذهبية . وفى خضم هذه الأمثلة المتنوعة ، من الصعب التعميم ، غير ان جانباً من هذه الفكرة عن الرحلة والعالم المقسم يكمن وراء احتمال أن تكون دون كينخوته ورحلة الحاج لجون بتيان وموبى ديك هى التى تخطر بالبال على الفور عندما نتصور فكرة « الرواية الملحمية » .

٦

تثير الرواية عند تولستوى مشكلة قديمة فى نظرية الشكل الأدبى ، انها مشكلة تعدد الأحبوة أو المحور المقسم (*) . هنا أيضاً نلاحظ احدى التقنيات التى تلفت انتباهنا الى ناحية ميتافيزيقية أو على أقل تقدير الى بعض معان فلسفية ضمنية ، فعلى الرغم من تصور العديد من نقاد تولستوى والقراء الساخطين ، فان الأحبوة المزدوجة أو المثلثة فى الرواية عند تولستوى تعد من المقومات الأساسية لفنه ، انها ليست أعراضاً لاضطراب فى الأسلوب أو اطلاق العنان للأهواء . فلقد كتب ستراخوف الى أحد الروائيين ١٨٧٧ يعلن ازدرائه « لناقد يدهش لماذا ركز تولستوى على المسعوليفن ، بينما كان من واجبه أن يتناول آنا كاريننا وحدها » . ولعل الناقد قد غلبت عليه السذاجة عند قراءته للرواية ، ولكن الأسباب الكامنة وراء منهج تولستوى لم تكن واضحة كما افترض ستراخوف .
فمن البداية قصد تولستوى تقسيم ثقل المضمون بين أحبوتين رئيسيتين . وهناك ازدواجية بدت فى بحثه عن عنوان للرواية ، اذ يعكس العنوان الأول : « زيجتان » والعنوان الثانى (**) ، واللذان اختارهما

تولستوى على التعاقب للكتاب ، عند تخطيط المسودة التى وضعها فى باكورة انشغاله بتأليفها . وفيها تحصل آنا على الطلاق وتزوج فرونسكى ، وتتضمن المسودة أيضا بحثا أساسيا فى طبيعة الزواج من منظورين متباينين . وفى البداية لم يعرف على وجه الدقة كيفية اشراك الأحبوة الثانية فى نسيج قصة آنا ، وتصور تولستوى مبدئيا ليفن (الذى سماه على التعاقب باوردبنستوت ولفين) كصديق لفرونسكى ، ولم يتحقق الا تدريجيا واعتمادا على استكشافات المادة التى يستطاع الأخذ بها فى الدقائق الأخاذة فى المسودة نجاح تولستوى فى الاهتمام الى المواقف وخطوط الأحبوة التى تعجب بها الآن ونصفها بأنها لعضوية وكان من المحتوم الأخذ بها . وعلاوة على ذلك ، فان تولستوى أثناء تأليفه لآنا كاريننا انتقل الى الكلام عن مشكلة التعليم الشعبى ، وشعر بشيء من الملل فى بعض الأحيان أثناء العمل فى الرواية .

وكما أشار امبسون وغيره من النقاد فان الأحبوة المزدوجة تعد وسيلة مركبة بمقدورها اثبات فاعليتها على أنحاء شتى ، فبالاستطاعة استعمالها لتعميم فكرة جزئية ، واعتمادا على الاحساس بالقابلية للتكرار أو التعميم الكلى ، لفرض أى استبصار يحتمل أن يستبعده المشاهد أو القارئ اعتقادا منه بأنه لايناسب أكثر من حالة استثنائية واحدة لاغير ، وهذا ما يحدث فى حالة مسرحية الملك لير لشكسبير ، اذ تنقل الأحبوة المزدوجة معنى شيوع الهلع والفسق والخيانة ، وتحول دون اعتراض العقل على الظن بتفرد مصير لير . وهناك شواهد فى المسرحية تدل على عدم رضا شكسبير عن البناء المزدوج ، ولكنه شعر بوجود بعض الارغام الداخلى على تكرار التعبير عن رؤياه الفظيعة ، وبذلك يعزز المعنى الذى يعبر عنه ويشد من أثره .

والأحبوة المزدوجة وسيلة تقليدية للسخرية ، وتصور مسرحية هنرى الرابع لشكسبير الاستعماليين كليهما . فهى تعمم المادة بحيث تتخذ شكل الموزاييك وصورة كاملة للأمة وللعصر برومته ، تطرح فيها الأحبوكتان الرئيسيتان جنبا الى جنب من قبيل السخرية . وتنعكس صورة الشخص والفضائل بين مرأتين موضوعتين فى زاويتين مختلفتين ، يعنى تقع البطولة فى موقف وسط بين اثنتين من شخص المسرحية (*) . وأخيرا فان الأحبوة المزدوجة أو المتعددة قادرة على تكييف مظهر جو الأحداث ، وقادرة أيضا على نقل التعقيدات المتشابكة للواقع . ولدينا مثل بعيد عن البساطة لذلك فى « أوليس » لجيمس جويس ، حيث يساعد تقسيم بؤرة القصة والوعى على التعريف بجوانب التزاحم والتعددية فى أحداث يوم من أيام احلى المدن الكبيرة .

وحققت الأحبوكة المزدوجة في آنا كاريننا هدفها في كلا الاتجاهين .
فالرواية تمثل الزواج من منظور فسيولوجي (**) ، وتتميز بتفوقها من
حيث الدقة على رواية بلزاك . وترجع رحابة تناول تولستوى للفكرة الى
أنه صور ثلاث زيجات منفصلة .

ولو أن تولستوى اكتفى - مثلما فعل فلوبيير - بحالة واحدة ،
لنأثرت خصوبة حججه ونضجها ، وبدت لنا في صورة أقل وضوحا .
وتوضح آنا كاريننا بعضا من نظريات تولستوى في التربية ، وأكد
ستراخوف بأن أفضل علماء التربية أنفسهم وأكثرهم استنارة قد اهتموا
في الفصول التي تتحدث عن ابن آنا الى تلميحات مهمة عن نظرية التربية ،
ويسرت الأحبوكة المتعددة الجوانب للرواية أن تحمل عبء المجادلات
والتجريدات ، وثمة بعض روايات (ذات برنامج - وهو مصطلح منقول
عن الموسيقى ذات البرنامج التي تصور قصة أو مشهدا طبيعيا .. الخ)
لديكنز تدفعنا الى التأثر بها رغم جنوحها الى التسطيح والأساليب
البلاغية ، لأن دور الرواية فيها محدود للغاية مما يصعب استيعابه لنقاش
المشكلات الاجتماعية وتقديما في صورة درامية .

وكانت المواجهة بين زوج من الشخص (آنا - فرونسكي)
و (كيتي - ليفن) هي الوسيلة الرئيسية التي استعان بها تولستوى
للتعبير عما يقصده ، وساعد الاحساس بالتباين ، وطرح القضيتين
متجاورتين على تركيز العبرة من الحكاية . وهنا شيء ما يذكرنا بالصور
الانجليزى في القرن الثامن عشر (هوجارث) الذي كان يرسم حالتين
احدهما تمثل الزيجة الفاضلة ، والأخرى تمثل الزيجة المبتذلة ، غير
أن نسبة توزيع النور والظلال قد تحددت على نحو أدق عند تولستوى .
فجانب النبل عند آنا لا يتجزأ . ويقدم تولستوى في ختام الرواية ليفن
في بداية طريق شديد الوعورة ، ولعل هذا المثل يبين على وجه الدقة
الاختلاف بين التعبير الساخر عن المفارقات وبين الهجاء . فتولستوى
لم يكن من الهجائين . أما فلوبيير - كما بين بوفار وبيكوشيه (*) فإنه
كان قريبا من هذا الوصف .

غير أن ثالث مهام الأحبوكة الثنائية أو الثلاثية الأبعاد - يعنى
قدرتها على الايحاء بالحقيقة بالاعتماد على زيادة دسامة مخطط العمل
ووخزه وتركيبه ، هي التي حققت التأثير الأكبر في الرواية عند
تولستوى ، وكثيرا ما قيل ان تولستوى يتفوق في روحه الكلاسيكية على
ديكنز وبلزاك أو دوستوفسكي ، لأنه أقل منهم اعتمادا على آليات
الأحبوكة أو أحداث المصادقات أو الحيل الشائعة كالعثور على إحدى

الرسائل المفقودة أو العواصف المفاجئة ، ففي الحكاية التولستوية ، تقع الأحداث بطريقة طبيعية وبغير عون من المصادفات التي اعتمد عليها - باختلاف - أدباء القرن التاسع عشر ، وهذا الكلام صحيح في جانب واحد لا غير . إذ كان تولستوى أقل تأثراً بكثير من أعلام مثل دوستويفسكى وديكنز بتقنيات الميلودراما المعاصرة ، وبالمقارنة بجيمس أو بلزاك فإنه لم ينسب ما هو أكثر من الأهمية الواهنة لتعقيدات الحكاية ، ولكن في الواقع لقد تشابه تولستوى هو والآخرون في تضمن رواياته الكثير من الأحداث المستبعدة الحدوث ، وكثيراً ما احتال على أكبر مشاهده وطعمها ببعض الحيوية ، كما كان يفعل ألكسندر دumas وأوجين سو (مؤلف اليهودي الثالث) ممن اشتهروا بهذه الحيل ، ففي كل من « الحرب والسلام » وأنا كاريننا لعبت دوراً مهماً لقاءات الصدفة وانسحاب الأبطال في الوقت المناسب ، وسلسلة طويلة من المصادفات . فمثلاً اعتمدت رواية البعث من أولها لآخرها على « خبطة » من الصدف الخالصة (كتعرف نخليودوف على ماسلوف ، وتعيينه عضواً في المحلفين الذين نظروا في قضيتها) . أما القول بعدم استبعاد حدوث ذلك في الحياة الواقعية فلا ينفي نعتها بالنزعة الميلودرامية ، وبأنها غير محتملة الحدوث ، ويقال ان تولستوى قد تعرف على هذه الحادثة من كوفي - وهو من الموظفين الرسميين في سان بطرسبورج في خريف ١٨٧٧ . ولا يغير من طابعها غير المحتمل ومن ميلودراميتها اختيار اسم روزالي أونى للبطلنة العسة .

وينطبق استعمال تولستوى لما سماه جيمس بالحييل المتقنة الصنع (*) على كل موقف من المواقف الكبرى في أحبوكة رواياته ، ومن أمثلة ذلك عودة ظهور الأمير أندرو المبالغته الى « بالدهيلز » في مشهد عاصف على الطريقة الفيكتورية ، بل وعلى وجه الدقة عندما كانت زوجته على وشك الوضع ، وانضمام ناتاشا اليه أثناء اخلاء موسكو ، وركبة روستوف على غير موعد الى بوجو شاروفو ، وما ترتب على ذلك من التقائه بالأميرة ماري ، وسقطة فرونسكي في حضرة آنا وزوجها . فكل هذه الأحداث والمواقف لا تقل في اصطناعها عن الأبواب المسحورة والأحداث المختلصة عن طريق التصنت التي يبنى عليها الروائيون الأقل وزناً أعمالهم . إذن أين يقع الاختلاف ؟ وما الذي يخلق الطابع الطبيعي والتماسك العضوي في القصة عند تولستوى ؟ وتقع الإجابة عن ذلك في تأثير الأحبوة متعددة الأطراف وتجنب تولستوى المتعمد للأناقة الشكلية .

فخيوط السرد في الحرب والسلام وفي أنا كاريننا متعددة للغاية ومنسوجة دوماً بحبكة بارعة ، بحيث تؤلف شبكة متينة تستوعب جميع المصادفات والحيل المصطنعة الضرورية لإنشاء الرواية ، وتزيل

غرابتها ، وتتحول الى أحداث محتملة الوقوع • فثمة نظريات بعينها عن أصل النظام الشمسى استعان بها تولستوى كمسلمات له « كالكثافة الضرورية » للمادة فى الفضاء التى تيسر حدوث تصادم بين الخلائق ، وساعدت الأحبوكات المقسمة على أحداث مثل هذا التكتف واستعان بها تولستوى لنقل الإيهام الرائع بالحياة والواقع فى جميع احتكاكاته الصاخبة ، اذ تجرى أحداث كثيرة للغاية عند تولستوى ويشترك شخوص عديدون فى مثل هذه المواقف المتنوعة ، وعلى امتداد فترات زمنية طويلة للغاية ، بحيث يتحتم حدوث التقاء بينهم يتفاعل فيه كل منهم مع الآخر ، فتقع مثل هذه الاحتكاكات المحتملة التى قد تسبب لنا بعض الضيق لو كانت الرواية أصغر حجما •

واحتوت رواية الحرب والسلام على العديد من المواجهات المعتمدة على المصادفة ، وتمثل جانبا من آليات الأحبوكة ، ولكننا نتقبلها ولا نرى فيها أى تكلف ، لأن القضاة عند تولستوى مشبع بقدر كثيف للغاية من الحياة • فمثلا عندما يصل بيار الى المعبر عبر كولوشا وسط مخارج بوابات التفتيش وانذارات الخطر أثناء معركة بورودينو يأمره الجنود الغاضبون بالابتعاد عن خطوط نيرانهم : « وانتقل بيار الى اليمين ، وبدون سابق انذار قابل أحد معاوينى رافيسكى وكان يعصره » • ونحن نقبل هذا الزعم ، لأن بيار كان معنا لفترة طويلة وفى العديد من السياقات بحيث - أصبحنا نشعر كأننا نحن الآخرين قد قابلنا المساعد فى أحد الفصول السابقة • وبعد ذلك بلحظات قليلة ، يجرح الأمير أندزو ، ويحمل الى أقرب خيمة وتقطع رجل أحد الرجال القريبين منه • انه أناطول كوراجين • ويحدث ذلك بالرغم من الاعتراض الملحوظ بإزدحام معسكر العمليات الجراحية بعشرات الآلاف من الجرحى فى هذه اللحظة بالذات فى الخطوط الخلفية ! • لقد نجح تولستوى فى تحويل عدم الاحتمال المؤقت الى شىء ما يجمع بين ضرورته للحكاية وبين الاتصاف بالاقناع فى ذاته :

« نعم انه هو نعم ! ان هذا الرجل قريب منى على نحو ما ، ويرتبط بى ارتباطا مؤلما • • • هكذا فكر الأمير أندزو دون أن يدرك بوضوح ما الذى رآه أمامه وتساءل : عن علاقة هذا الرجل بطفولتى وحياتى ؟ • دون أن يعثر على اجابة ، وبغته خطر له خاطر جديد غير متوقع من هذا العالم الطفولى بنقائه وما يسوده من محبة ، فتذكر ناتاشا مثلما رآها لأول مرة فى المرقص ١٨١٠ • • • وتذكر الآن الصلة التى كانت قائمة بينه وبين هذا الرجل الذى كان ينظر اليه نظرة غامضة من خلال الدموع التى أغرورقت بها عيناه وتذكر كل شىء ، وفاض قلبه السعيد بالحنان والانتشاء ومحبة هذا الرجل • »

وتثير عملية التذكر التدريجي التي خطرت للأمير عملية تذكر مماثلة تخطر للقارئ ، اذ يتحول التلميح لئاتاشا فى أول حفل راقص تحضره الى نسيج تمتد أحداثه وتتسلسل فى الرواية ، وتتجمع وقائعها المتنوعة فى ذكرى متماسكة ، وكان أول ما تدعى لوعى الأمير أندرو ليس ما ألحقه به كوراجين من شر ، ولكنه جمال ناتاشا ، ومن خلال تذكره لهذا الحادث ، يتأثر الأمير أندرو بدوره ، ويتجه الى حب كوراجين ، والى الاعتراف بالمشيئة الالهية ، ويشعر بالسلام مع نفسه .

وجاء التناول السيكولوجى مقنعا للغاية ، وله أهمية ملحوظة مما ينسبنا الطابع الميلودرامى وغير المحتمل للظروف الفعلية .

وتتطلب شبكة الأحبوكات المتوازية والمتضافرة فى نسيج الرواية عند تولستوى فريقا هائلا من الشخصيات لابد أن يقتصر دور الكثير منها على الأدوار الصغيرة العارضة ، التى لا تزيد عن دور السناد ، ومع هذا فمن الصعب نسيان أية شخصية من الشخصوس الذين ازدحمت بهم الحرب والسلام . وينطبق هذا الرأى حتى على دور الخادم الوضيع . فمن يستطيع أن ينسى « جابريل » وصيف ماريا ديمتريفنا الأشبه بالمارد فى هيئته ، أو ينسى الرجل الطيب ميخائيل أوبروكوفى ، الذى تميز بقوة هائلة ساعدته على رفع ظهر العربّة من الخلف ، والذى كان يجلس فى القاعة يرقع الشباشب عندما عاد نيقولاس روستوف من الحرب ؟ وليس من عادة تولستوى تقديم أى شخص آدمى دون ذكر اسمه أو دون ربط بينه وبين أحداث الرواية . فواء كل شخصية عنده مهما تضائل دورها ماض كريم . وعندما كان الكونت اليا روستوف يعد العشاء لباجراشن قال : « اذهب الى روز جيلياى - الذى يعرفه الحوذى اباتكا وابحث عن الفجرى اليوشكا الذى رقص فى بيت الكونت زورلوف ، ولعلك تذكر ذلك (بأمانة) السترة القوزاقية البيضاء التى كان يرتديها » . واذا توقفت عن نطقك الجملة بعد اسم اليوشكا ، ستكون قد فقدت لمسة من لمسات تولستوى العميقة . ولم يظهر الفجرى فى الرواية الا عرضا وعلى نحو غير مباشر . ولكن تولستوى لم ينس تقديمه كشخصية متكاملة ، وسنراه فى حفلات أخرى وهو يرقص مرتديا سترته القوزاقية البيضاء .

وتتميز تقنية تسمية الشخصيات ذات الأدوار الصغيرة بأسماء مناسبة ، وذكر شىء ما عن حياتها ، بعيدا عن ظهورها المقتضب فى الرواية ، تتميز بفرط بساطتها ، وان كانت تترك أثرا شديدا الوقع ، ففن تولستوى انسانى المنزع ، ويعترف بأدمية الشخصيات وعدم انتمائها لعالم الحيوانات أو الجمادات ، التى تتخذ كوسيلة لحكاية الحكايات والسخریات والكوميديات ، والتى تستعين بها الروايات الطبيعية

لتحقق أهدافها • اذ كان تولستوى يحترم اكتمال الشخصية الانسانية ، ولا يمكن أن يستهين بها وينظر اليها كمجرد وسيلة حتى فى عالم الرواية • ويعرض منهج مارسيل بروسث مثلا مباينا يساعد على الاستنارة • ففى عالم بروسث غالبا ما تترك الشخصيات الثانوية بلا أسماء ، ويقصد بذلك أحيانا الانتقاص من هذه الشخصيات ، ففى احدى رواياته (*) ، يستدعى الراوى غسالتين الى احدى الماخورات (**) ، ويطلب منهما الاشتراك فى اجراء العملية الجنسية ، ويدقق فى كل رد فعل يحدث لهما حتى يستطيع بمخيلته استحضار صورة بطلته ألبرتين وعشيقها لامرأة أخرى (***) • ولست أعرف أكثر من أمثلة أدبية قليلة فى الأدب الحديث تضاهى مثل هذه الحالة فى بشاعتها ، غير أن الجانب المريع لا ينصب كثيرا على ما فعلته المرأتان أو على حبالة الهوس بالتفرج على الأعضاء التناسلية (****) عند الراوى ، بقدر ارتكازه على تجريد المرأتين من أى اسم ، وتحويلهما الى مجرد شيئين ! انتزعت منهما حياتهما الخصوصية وقيمتها وجرماتهما ، واتصف الراوى بسلبيته الكاملة ، كما يبين من ملاحظته « عجز المخلوقتين عن تقديم أية معلومات لى ، أتعرف منها على ما يجرى لألبرتين » • وما كان بالاستطاعة اقدام تولستوى على كتابة مثل هذه الكلمات • ويرجع قدر كبير من عظمتة الى مثل هذا الاحجام •

وفى آخر الأمر ، تعد طريقة تولستوى هى الأكثر اقناعا • فنحن نشق ونشعر بالاغتراب من واقعية الكونت اليا روستوف وحوزيه والكونت أورلوف واليوشكا الراقص العجى • أما الافتقار الى الكنسه والجوهر والحط من مكانة الغسالتين فقد أفسد المشهد بأسره وأصابه بالخطأ عندما صور المرأتين كآلتين انتزعت منهما الحياة • ونحن ننساق فى مثل هذه الحالات الى الاقتراب على نحو خطير من حالتين : اما الضحك أو عدم التصديق • فلقد سمى تولستوى — مثلما فعل قبله سيدنا آدم — الأشياء التى مرت أمامه ومازالت تعيش بيننا بأسمائها ، لأن مخيلته ما كانت تتصورها مجردة من الحياة •

وتتحقق حيوية الرواية عند تولستوى ليس فقط اعتمادا على النسيج المكثف لمختلف الأحبوكات ، وانما أيضا عن طريق عدم الالتفات الى الشكل النهائى الذى تتخذه الرواية ، واثقان الصنعة • اذ لاتتخذ رواياته مظهر الأعمال الفنية المنتهية مثلما حدث عند أعلام الرواية

Albertine Disparue.

Maison de passe.

Lesbian.

Voyeurisme.

(*)

...(**)

(***)

(****)

الأوربيين (*) . انها لا تقارن بخيوط متفرقة ، استطاع تجميعها فى شكل سجادة أو قطعة من القماش ، ولكنها تصلح للمقارنة بنهر يتحرك بلا توقف وينساب أمام أعيننا . وما أشبه تولستوى بين الروائيين بهيرقليطس ونظريته التى تشبه الأشياء فى تغيرها « بجريان النهر الذى لا ينزل المرء فى أى موضع فيه مرتين لأن مياهه تتجدد بلا انقطاع » .

وقد خدعت مشكلة كيفية انهاء آنا كاريننا معاصرة ، وبين من الخلاصات والمسودات الباكورة أن انتحار أن كان سيحدث فى صورة أشبه بالحادثة . يسد أن اندلاع الحرب الروسية التركية فى أبريل ١٨٧٧ هو وحده الذى ألهمه - بعد أن كان قد انتهى بالفعل من تبويض الكتاب السابع - بطريقة كتابة القسم الأخير من الرواية ، كما هى بين أيدينا ، فى التخطيط الأول ، كان الكتاب السابع يحمل رفضا باتا لتورط روسيا فى الحرب ، ويتضمن شجبا للمشاعر الزائفة التى أغلق بها على الصرب وأهل الجبل الأسود ، ورفضاً للكاذب التى روجها النظام الأوتوقراطى لاثارة الحماسة للحرب وللمسيحية الأغنياء الزائفة الذين جمعوا الأموال لشراء طلقات الرصاص ، أو لحشد الأبرياء لذبح الآخرين فى سبيل قضية ملفقة ، وفى هذا المبحث (والذى انتهى فيه دوستويفسكى بدور استثنائى مثير) نسج تولستوى جدائل روايته .

ونتقابل مرة أخرى مع فرونسكى على رصيف القطار ، وإن كان هذه المرة فى طريقه للاشتراك فى الحرب ، ويشعر ليفن فى ضيعته « بوكر فسكووى » بعذاب انتهاجه سبيلا جديدا لفهم الحياة . ويعرض الصدام الذى نشب بين الجدل الذى دار داخل عقله وبين البواعث السيكولوجية ، فنرى ليفن وكوزنتيشينف يتجادلان هما وكاتافاسوف فى قضايا اليوم ، ويوضح ليفن نظرية تولستوى التى تؤمن بزيف الحرب التى تفرضها زمرة من المستبدين على الجماهير الجاهلة . ويتفوق عليه أخوه بفضل مهارته الكلامية ، وغاية ما يؤدى اليه ذلك هو اقناعه بوجوب الاهتمام الى قانونه الأخلاقى ، وبمتابعة حججه دون نظر الى ما سيلقاه من سخرية على يد المثقفين والمجتمع الراقى . ويهرع ليفن وضيوفه نحو البيت وسط السحب والعواصف ، وعندما تهب العاصفة وتشتد يكتشف ليفن أن كيتى وابنه فى الخارج فى الضيعة (ولعلنا نذكر ما قاله بلزاك عن المصادفة وكيف تعتبر أعظم روائى فى العالم) ويندفع الى الأمام ، ويعثر عليهما دون أن يلحقهما أى أذى فى سقيفة ظليلة تحت شجر

(*) كما حدث فى Pride and Prejudice لجان أوستن أو Bleak House

لديكنز أو مدام بوفارى .

الليمون • وينتزعه الهلع والشعور بالأمان من عالم الحجاج السفسطائية ويعيده الى عالم الطبيعة والحب الأسرى ، وتنتهى الرواية بروح باستورالية وببزوغ فجر الوحي ، غير أن هذه الحال لم تزد عن كونها اشراقه فجر ، لأن الأسئلة التى سألها ليفن لنفسه عندما كان يحدق فى أعماق الليل هى نفس الأسئلة التى لم يعثر لا هو ولا تولستوى - آنثد - على اجابة كافية عليها • فهنا مثلما رأينا فى نهاية فاوست لجوته ، الخلاص لا يتحقق كله الا فى السعى •

ولقد انبهر المعاصرون انبهارا قويا بالكتاب الثامن من آنا كاريننا بفضل دفعه ضد الحرب • وعلى الرغم من أن تولستوى قد رقق من لهجته فى الطبعتين المتتابعتين ، الا أن كاتكوف رفض نشر ذلك والمجلة التى نشرت مسلسلته باقى الرواية • وعوضا عن ذلك ، فانه طبع ملحقا مقتضبا اضافيا يلخص فيه القصة •

واكسب الفصل الذى كتبه تحت عنوان « الى وجهاء المتطوعين » ومجادلات بوكرد سكوى اهتماما ملحوظا باعتبارهما عبرا عن نزعة تولستوى المسالمة ، وبوصفهما تضيما نقدا باكرا للنظام القيصرى • ومع هذا فان الأكثر ابهارا هو النور الذى ألقته هذه الفصول الأخيرة على بناء الرواية فى جملتها • اذ لم يكن حقن احدى الأفكار السياسية الضخمة فى شبكة الأحداث التى تدور حول الحياة الخاصة لبعض الأشخاص - أى ما سماه استندال « بطلقة الرصاص التى تطلق أثناء الكونسير » - وقفا على رواية آنا كاريننا ، فيكفى أن نذكر فى هذا المقام نهاية رواية نانا لامييل زولا أو حاشية الجبل السحري لتوماس مان ، التى نرى فيها هانس كاستروب فى الجبهة الغربية • أما ما يثير الاعجاب فهو عثوز تولستوى على أحداث الجزء الحتامى لرواية حدثت بعد أن كان قد انتهى من تأليف سبعة أثمان العمل الأدبى ونشره • ووصم بعض النقاد هذا الاجراء بالنقص ، واعتقدوا أن الكتاب الأخير من آنا كاريننا يدل على انتصار تولستوى المصلح والداعية على تولستوى الفنان •

ولا اعتقد ذلك ، لأن المحك المقنع لاثبات مدى حيوية أية شخصية متخيلة - أى لاكتسابه الخفى لحياة خاصة به خارج الكتاب أو المسرحية التى خلق ضمنها ، والتى تستمر باقية فى ذاكرتنا أكثر من مبتدعها - هو مدى امكانيات نموها بمرور الزمن واحتفاظها بفراديتها متماسكة حتى بعد تغيير سياقها ، فأنت اذا نقلت أوديسوس الى جحيم دانتي أو الى دبلن

لجويس فانه سيظل أوديسوس حتى بعد برنقلته (*) من رحلته الطويلة من خلال تلك التخيلات والتذكرات الخاصة بالحضسارة التي ندعوها بالأساطير . أما كيف يتسنى للكاتب تطعيم شخوصه الفنية وهذه الجرثومة من جراثيم الحياة فمزال سرا دفينا . ولكن لا يخفى أن فرونسكى وليفن قد استحوذا على هذا السر . فهما يعيشان في كل عصر ، ويتجاوزان كل عصر .

وتدل مبارحة فرونسكى على جانب من البطولة وانكار الذات ، وان كانت نظرة تولستوى الى الحرب الروسية التركية قد اتسمت بطابع جعل نصرف فرونسكى ييهرنا كدليل على أنه استسلام آخر لنوازع طائشة في صميمها أكدت المأساة الأساسية في الرواية . فلقد بدت الحرب ليفن كأحد المثيرات التي أفلقت عقله وساقته الى البحث والتدقيق ، وأرغمته على المجاهرة برفضه للقيم الأخلاقية السائدة ، وأعدته لوضع نظرية في المسيحية .

وهكذا فلا يعد الكتاب الثامن من آنا كاريننا ، وما فيه من جدل قيل على بساط التأمل والمقصد الدعائي مجرد زائدة أضيفت بطريقة غشيمة وغير مقنعة الى بناء الرواية . اذ ساعدت على توسيع البناء وتوضيح معالنه . واستجابت الشخوص للنحو الجديد مثلما كان يحدث في حالة حدوث تغير في ظروف الحياة الحققة . وتحتوي صروح تولستوى على علة أجنحة نلتقى فيها بكل من الروائي والواعظ على السواء . ولا تفسير لذلك سوى قدرة تولستوى على البناء بغير وصاية من أحد ، وبغير مهالة بالقواعد الشكلية للمخطط . فهو لم يهدف الى نوع ما من السيمتريه الهندسية المشعة التي نهتدى اليها على نحو رائع عند جيمس في رواية « السفراء » ، أو في الشكل المحصور المكتفى بذاته في مدام بوفاري ، وفيها تؤدي أية اضافة أو حذف الى اخلال وتشويه للعمل الفني . وكان بالاستطاعة اضافة كتاب تاسع الى آنا كاريننا تروى محاولة فرونسكى التكفير عن خطيئته أو بدايات حياة ليفن الجديدة . والواقع أن كتاب « الاعترافات » الذي بدأه تولستوى في خريف ١٨٧٨ ينقلنا الى حيث انتهت آنا كاريننا ، واذا توخينا مزيدا من الدقة قلنا الى حيث توقفت ؟

وتثبت الفقرة النهائية من كتاب البعث ربما في صورة أوضح غياب الستار الأخير للرواية عند تولستوى . ويترك مثل هذا الاجراء الشعور باستمرارية الحياة ، والتي لا يمثل فيها السرد الفردي أكثر من شذرة مقتضبة مصطنعة :

« كانت تلك الليلة بداية وجود جديد لنخليودوف . ولا يعنى ذلك أنه بدأ يتبع نهجا مختلفا للحياة . وانما الأصح هو أن كل شيء حدث له ابتداء من ذلك اليوم قد ظهر له فى ضوء مختلف تماما ، وسيبين المستقبل كيف ستكون نهاية هذا العهد الجديد من حياته » .

كتب تولستوى هذه السطور فى ١٦ ديسمبر ١٨٩٩ ، وبعد ذلك بفترة وجيزة عندما شرع فى كتابة مقاله « عبودية عصرنا » كانت صاجا (*) نخليودوف ، فهى حقا صاجا - تواصل سيرها .

وتاريخ تأليف رواية الحرب والسلام وما تعرضت له من تغيير فى المخطط والنقاط التى شدد عليها ومقصودها الشعرى معروفة جيدا ، ويقول العالم الفرنسى بيير باسكال عن هذا العمل :

« انها أولا رواية وطنية تمثل الاطار الذى دارت الحرب من خلاله . وثانيا هى رواية تاريخية . وأخيرا هى قصيدة شعرية ذات ميول فلسفية . اذ صورت هذه الرواية الحرب بين الارستقراطية فى ملحمة قومية نشرت مسلسلة فى فترة تقدر بأربع سنوات أو خمس ثم روجعت أثناء تدوينها على الورق وأثناء طباعتها ، وعدلها مؤلفها دون أن يقنعنا بضرورة هذا التعديل . وبعد أن أعيدت الرواية الى حالتها الأصلية ، ودون المشاركة المباشرة للروائي ، فانها بدت فى الواقع غير مكتملة » (٤) .

وعندما نصفها بالعمل المكتمل ، فان هذا لا يعنى كونها رواية محدودة ، أو أنها استنفدت امكانيات كل أفكارها . وقد يترك التذليلان الكبيران للرواية والملحق المرفق بها الانطباع بأن تولستوى قد نهض بمهمة خلاقة بالغة الضخامة بحيث يتعذر حصرها فى نطاق الأبعاد الكبيرة للدرجة عجيبية فى كتاب الحرب والسلام ، فلقد ذكر فى الملحق : « انها ليست بالرواية أو حتى أقل من ذلك ، أى قصيدة ، أو سرد تاريخى لتعاقب الأحداث . فالحرب والسلام هى ما أراد مؤلفها أن يعبر عنه - وتوافرت له القدرة على ذلك ، فى الشكل الذى تم فيه التعبير . وربما بدا مثل هذا التصريح الذى يحمل فى ثناياه غض النظر عن الشكل التقليدى فى الابداع الفنى دالا على البجاجة لولا أنه كان خاضعا لقصد مسبق ، ولولا أن له سوابق » ، وبينما حدد تولستوى أسماء روايات مثل « الأرواح

Saga.

(*)

(٤) تمهيد لكتاب La Guerre et la Paix : Pierre Pascal ترجمها الى الانجليزية H. Mongault ضمن Bibliothèque de la Pléade (باريس ١٩٤٤) .

الميتة « و « بيت الموتى » لدوستويفسكى كأمثلة للرواية التي ليس بالمقدور تصنيفها في عالم الرواية ، بالرغم من أن دفاعه يدل على الدهاء ، فان عمل جوجول قد استمر يتمتع بالخلود باعتباره شذرة غير مكتملة - كما لا يخفى أن « بيت الموتى » عبارة عن سيرة ذاتية - فان قول تولستوى كان له ما يبرره . اذ يرجع الى ضخامة الكتاب ، وعدم مبالاته بالشكل التقليدى الكثير من سحره وابهارة الدائم ، فهو يحتوى على مجموعة كاملة من الروايات وعمل تاريخى وفلسفة دوجماتيقية ومبحث عن طبيعة الحرب . وفى النهاية فاضت الضغوط المنطلقة للحياة المتخيلة وازدادت قوة ديناميات المادة الفنية مما حولها الى تذييل أول يمثل رواية جديدة وتذييل ثان يسعى لمذهبة فلسفة تولستوى للتاريخ . أما الملحق فالظاهر أنه تمهيد لسيرة ذاتية .

ولم يلتفت بالقدر الكافى الى دور هذين التذييلين وصلتهما بممارسة تولستوى كروائى . وبين ايزيا برلين بالمعية أصل وأهمية الخواطر التي تتركز على جانب الضرورة التاريخية فى التذييل الثانى وما قاله « برلين » عن التعارض المضمحل بين رؤى تولستوى الشعاعية وبرنامجه الفلسفى يلقي ضوءا على الكتاب فى جملته . وبمقدورنا أن نرى الآن بوضوح كيف توافقت تقنيته الفسيكسائية فى مشاهد المعركة عند تولستوى - يعنى تقديم الصورة الكلية فى شكل دقائق وشذرات متناثرة - هى والاعتقاد بأن ما يجرى فى المعارك الحربية لا يمكن اخضاعه لنظرة شاملة واحدة ، لكونه شذمة من اللحظات المتفرقة التي يصعب الاحاطة بها اعتمادا على الايماءات القرذية . وبوسعنا أن ندرك أيضا كيف تصورت الرواية بطريقة مباشرة كدحض للطريقة التقليدية فى الكتابة التاريخية الرسمية .

بيد أن ما يعينى عنساية مباشرة جلد مختلف ، اذ يساعد ما يبدو لاشكلا فى الحرب والسلام - أو بمعنى أصح الافتقار الى خاتمة مطلقة - مساعده قوية على اشعارنا بوجود مقطوعة بالرغم من مظهرها كرواية الا انها تجسم الحياة فى ثرائها وزحامها ، وتملك ذاكرتنا على نحو مماثل لاشد تجاربنا الشخصية تكثفا . واذا نظر اليها من هذا المنظور سيبدو للتذييل الأول الأرجحية من حيث القيمة والوزن .

واعتقد قراء كثيرون أن هذا التذييل مرتبك ومنفر . اذ تمثل الفصول الأربعة الأولى مبحثا مقتضبا عن طبيعة التاريخ فى الحقبة النابليونية . ولعل الجملة الاستهلالية الفعلية : « لقد مرت سبع سنوات » اضافة متأخرة قصد بها الربط بين التحليل التاريخى وأحداث الرواية . ولقد استمر تولستوى طويلا ينوى انهاء « الحرب والسلام » بتعبير قاطع

عن نظراته الى « حركة كتل الشعوب الأوروبية من الغرب الى الشرق ثم بعد ذلك من الشرق الى الغرب » وتصوره لأهمية دور المصادفة والعبقرية في فلسفة التاريخ . ولكنه بعد أربعة فصول توقف لاستئناف السرد الروائي ، وذكر حججه الخاصة بالكتابة التاريخية في التذييل الثاني . فلماذا ؟ هل يرجع ذلك الى أنه كان مرغما - بنظراته - على تقديم شيء محتمل التصديق ، أم أن ذلك يرجع الى الرغبة في القيام بدور الزمان في حياة شخوص الرواية ؟ . وهل شعر تولستوى بنفور من الابتعاد عن ابداعه وعن جمهرة شخوصه الذي استولى بقبضة حديدية على وجدانه ؟ . ليس أمامنا غير التخمين . ففي مايو ١٨٦٩ ، كتب الى الشاعر « فت » ان تذييل الحرب والسلام لم « يخترع » ، ولكنه انتزع من أحشائه . وبالإمكان البرهنة على أنه استنزف في كتابته طاقات هائلة من الفكر ، ولعل جميع هذه النهايات الجزئية تذكرنا بالكودات (التذييلات) الطويلة التي وضعها بيتهوفن لبعض سمفونياته . انها بمثابة ثمرد على الصمت .

وينتهي الكيان الرئيسي للرواية بترديد نغمة البعث . فلقد رأينا حتى أطلال موسكو المتفحمة تستثير بير بجمالها . فجميع المشاهد مثل مشهد الحوزية والنجارين ، وهم يقطعون الأخشاب لبناء بيوت جديدة ، والباعة المتجولين : الجميع ينظرون اليه بابتهاج وبأعين تشع بالفرحة ، وفي المحاورة الختامية الرائعة بين ناتاشا والأميرة ماري نشعر بوضوح ما تنبئ به أحبوكة الرواية من انتهائها بعقد زيجتين . فسمعنا ناتاشا تتساءل في لحظة ابتهاج : « تخيل مدى الهزل الذي يحدث عندما ينتهي الأمر بأن أصبح زوجة (بير) وتزوجين أنت بنيقولاس ! » .

ومع هذا ففي التذييل الأول نشعر بجو وضاء من البهجة ثم ينطفئ الاحساس بالفرحة عندما يحل فجر ذلك اليوم من ١٨١٣ . وتعبر الجملة الاستهلاكية من الفصل الخامس عن هذه الحالة : « كان زواج ناتاشا بزيخوف الذي وقع ١٨١٣ هو آخر حادث بهيج في حياة أسرة آل روستوف ، فلقد مات طيب الذكر الكونت المسن وترك ديونا تقدر بضعف ثمن تركته . وتعهد نيقولاس من باب الشفقة والاحساس بالوفاء أن يحمل عن الأسرة هذا العبء الثقيل . فهو لم يعد يرغب شيئا أو يأمل في أي شيء . وكان يشعر في قرارة نفسه برضاء كثيب وعابس بالقناعة بتحمل أوصاب وضعه دون أن ينبس ببنت شفه » . وسيظل طابع نيقولاس محتفظا بهذه الاستقامة وبهذه الكآبة ، وبما يحيط بها من مظاهر فرط الحساسية والجلال حتى بعد زواجه من الأميرة ماري ، وبعد أن تثمر جهوده لاسترداد ثروته .

وفي ١٨٢٠ ، التقى آل روستوف وآل بزوخوف في البالد هيلز ،

وازدادت ناتاشا قوة وامتلاء « ونادرا ما كان البريق القديم يشرق على وجهها . وعلاوة على ذلك ، فانها أضافت الشح الى نقائصها الأخرى فأصبحت تهمل نفسها وتنسى العناية بهندامها » وازدادت حدة غيرتها الى درجة فظيعة . وعندما سألت بيير عن رحلته الى سان بطرسبورج ، تذكرت المشاجرات التي شوهت شهر عسلها ، وكتب تولستوى : « كانت عيناها تلمعان بفتور وحقد » . وفي آخر مرة رأينا ناتاشا « كان بريق عينيها يثير التساؤل ، ويرتسم على محياها تعبير ودود خبيث فى غرابته » . وتميز أسلوب تولستوى فى تحطيم الأوثان بصرامته وقسوته ، فكان يدفع كل شخصية من شخوص روايته بالتعاقب الى ادراك مواضع صدته وتآكله ، « فرأينا الكونتيسة تصاب بالخرف وينكمش وجهها وترتخي شفتها العليا وتعتم عيناها » . وتتحول الى امرأة بائسة « تبكى كالأطفال لامتلاء أنفها بالمخاط » وتجلس صوفيا « منهكة ، وان كانت عزيزتها لم تصاب بأى وهن أمام السماور » وأصبحت تشغل وقتها بالتفاهات التى تناسب وجودها العقيم ، وتحرص على اشعال نار الغيرة فى قلب الأميرة مارى وتذكر نيقولاى ببراءته وشجاعته فى هذا الزمان الغابر .

وكان أكثر التحولات اثارة للأسى هو ما جرى لبيير . فبعد أن تزوج من ناتاشا عانى من تحول جسيم ، أى الى شىء لا يوصف بالغنى ولا بالغرابة .

« ويرجع بخاذل بيير الى أنه لم يعد يجرؤ على مغازلة أية امرأة أخرى ، بل ولا حتى التحدث معها أو الابتسام لها . ولم يعد يجرؤ على تناول العشاء فى النادى من قبيل الترفيه ، ولم يعد قادرا على صرف نقوده على أية هواية ، أو على التغيب لفترة من الزمان اللهم الا لقضاء أحد الأعمال . واعتبرت زوجته المشاغل الثقافية ضمن عمله ، لأنها كانت لا تفهم منها حتى القليل ، وان كانت قد نسبت لها أهمية كبرى » .

هذه الصورة لا يستبعد أن تكون متأثرة بأحد بحوث بلزاك الأشد سوداوية وتشاؤما فى فسيولوجية الزواج . وكان سوء فهم ناتاشا واضطراب حماسها وشبابها الدائم مأسويا . وعوقبت على ذلك بتفاهة صلتها وباتصاف حياتهما الزوجية بالاستبداد . واستسلم بيير لمطلبها « بأن تخصص كل لحظة فى حياته لها وللعائلة » . وكما عرفنا تولستوى بطريقة نفاذة كيف ساعد استبدادها على اشباع غروره . وكان هذا هو بيير الذى هداه افلاطون كارايف الى طريقة النجاة من جحيم ١٨١٢ .

وأضفى تولستوى مظهرا قاتما لتصوره لشخصه نتيجة لاسرافه فى الأمانة ، ويكاد هذا الأثر يشبه رقصات الموت « المكابر » على غرار ما نراه

في رفوف مذابح الكنائس الأسبانية من صور تعرض نفس الشخصيات وتصورها وهي تنتقل من العز والأبهة الى أن توارى التراب ، مارة بجميع اطوار التحلل . وتراجعت مخيلة الروائي خلال هذه الفصول الأحد عشر أمام ذكريات تولستوى الانسان ومعتقدات المصلح . وتبدو فقرات كثيرة من الفقرات السردية في الحرب والسلام أشبه بطبعة أبكر من الذكريات التي سطرها تولستوى بين ١٩٠٢ و ١٩٠٨ . اذ يعد قبول نيقولاس روستوف لديون الكونت اليا كأنه صورة موازية لسيرة والد تولستوى ، الذي أمضى هو الآخر سنوات عصيبة برفقة « أم عجوز اعتادت على الترف ، وأيضا برفقة شقيقة وقريبة أخرى » ، ففي ذكرياته حدثنا تولستوى عن جدته التي اعتادت الجلوس على الديفان وترص أوراق الكوتشينية أمامها ، وتتناول من حين لآخر قبضة من النشوق من علبتها الذهبية » وتعود لنا الكوتشينية والعلبة بعينها » وفيها صورة الكونت على الغطاء » في الفصل الثالث عشر من التذييل . وتعد لعبة الأطفال في بالدهيل تذكرة مباشرة بلعبة « المسافرين » التي كانت تجرى في ياسنايا بوليانا (مقر ضيعة تولستوى) . وفي التذييل الأول كان تولستوى يؤدي التحية لتاريخ الأسرة بعد أن نهل منه ببراعة وابتكار من خلال السياق الرئيسى للرواية .

وكما هو الحال في كل عالم الرواية عند تولستوى اشترك عنصر النعاليم بدور مهم . ففي بيانه عن ادارة نيقولاس لبالدهيلز ويومييات الأميرة ماري والصورة الشخصية لبير وزواج ماري ، صبغ تولستوى بالصبغة الدرامية نظرياته في الهندسة الزراعية والتربية والعلاقة الصحيحة بين الرجل وزوجته ، ومن هنا جاء المظهر المثير للحيرة الذي اتخذته تاتاشا الجديدة . فقد لاحظ شحوبها (وبهدلتها) وغيرتها واثارتها للنكد ، بسخرية الشاعر وحدثه ، ولكنه قدم من خلالها بعض المعتقدات التولستوية الأساسية ، ودفعنا الى اقرار عدم مبالاتها المطلقة بالأناقة والملاطفة التي تحرص نساء المجتمع الراقى - تقليديا - على الحفاظ عليها بعد زواجهن . ودفعنا أيضا الى أن نقر مسلكها نحو المعايير المتشددة للوفاء في الزواج ، وأن نعجب باستغراقها المطلق في دقائق تنشئة الأطفال والحياة الأسرية . ويقول تولستوى : « ان الغاية من الزواج هي تكوين الأسرة ، لأن من يرغب الحصول على عدة زوجات ومن ترغب الحصول على عدة أزواج ربما حصلوا أو حصلن على جانب أكبر من المتعة ولكنهم سيحرمون في هذه الحالة من ميزة العائلة » . وجسمت تاتاشا في التذييل هذا الاعتقاد ، ويعد التصوير الكامل لبالدهيلز من الدراسات التي تصور الحياة الكريمة التي تحدث عنها تولستوى تفصيلا في آنا كاريننا وفي الكثير من كتاباته الأخيرة .

غير أن مكونات السيرة الذاتية والأخلاقيات بالرغم من تفسيرها لطابع التذييل الأول ، إلا أنها لم تفسر كيف ظهرت ولا أثرها الكامل ، إذ يكمن وراء تأثيرها متابعة السعى المتعمد عن الحقيقة على حساب الشكل الفني . ويعبر تذييلا « الحرب والسلام » والملحق عن اعتقاد تولستوى باستمرار الحياة ، وبأنها جزء من كل ، وفي حالة تجدد مستمر . . . ويعد تقليد ارجاء ستار « الختام » ، أو اعلان انتهاء الأحداث وتضايف جميع خيوط الرواية في نسيج واحد أساءة للواقع ، إذ يحاكي التذييل الأول ما يستلبه الزمان . ولعل الحكايات الخرافية وحدها هي التي تنتهي في الصورة المصطنعة للشباب الأبدى والمشاعر الأبدية . وعندما عمد تولستوى الى تعميم ذكرياتنا النيرة عن بير وناشوا وقربنا من روائع الروتين النفاذة ورتابته في بالدهيلز ، فإنه قدم مثالا لواقعيته الرائدة . فهناك أنماط من الرواية تخضع بالضرورة لقواعد السيميائية والأبعاد المسيطرة ، وينتهي فيها مجرى الأحداث في جلجلة التناسق ، ويتجسم هذا التصور في إحدى زوائج ثاكري (*) عندما يعيد المؤلف شخوص دماه الى صندوقها . وبحكم الضرورة لابد أن يلجأ الكاتب الدرامي الى تقديم نهاية شكلية وإلى التأكيد « بانتهاء حكايتنا الآن » ، ولكن الأمر مختلف عند تولستوى . فشخصية تشيخ وتصاب بالوحشة والغم ، ولا تتحقق لها السعادة حتى فيما بعد . وغير خاف أنه كان على علم بضرورة وجود فصل آخر حتى في أطول الروايات ولكنه رأى في هذه « اللابدية » تشويها وسعى لتمويهها بأن جعل نهاياته تبدو وكأنها مقدمات . ففي إطار كل صورة ، وفي سكون كل تمثال وفي الغلاف الخارجي لكل كتاب هناك قدر من الهزيمة والاعتراف بأن محاكاة الطبيعة يعنى بترها ، ولكننا لا نشعر بهذه الحقيقة عند تولستوى أكثر من أى روائي آخر في أغلب الظن .

وفي مقدوريا اكتشاف بدايات آنا كاريننا في الأجزاء الختامية من « الحرب والسلام » ، إذ تعد حياة نيقولاس في بالدهيلز ، وعلاقته بالأميرة ماري تخطيطا تمهيدا لصورتى ليفن وكيثي . وهناك بالفعل تلميحات تقريبية للموتيفات التي ستجىء فيما بعد . فلقد شعرت الأميرة ماري بالحيرة ، لأن نيقولاس بالذات كان من الواجب أن يشعر بحيويته وسعاده عندما استيقظ في الصباح عند الفجر وأمضى الليل يطوله في الحقول أو أرض المدرس ، ثم عاد بعد بذر البذور أو جمع الحصاد لتناول الشاي . وفضلا عن ذلك ، فإن الأطفال الذين التقينا بهم في « التذييل الأول » قد أعادوا إلينا بعضا من الاحساس بالنضارة التي قضي عليها تولستوى

تبعاً لخطوات محسوبة عند من يكبرونهم سناً . فابنة نيقولاس ذات السنوات الثلاث ناتاشا تكاد تبدو صورة مطابقة من عمتها ، كما عرفناها فيما سبق ، فهي سوداء العينين ووجهة وسريعة الحركة وتتمتع بصحة جيدة . وكأن ما حدث كان تناسخاً في الأرواح . فبعد عشر سنوات من الآن سنرى ناتاشا الثانية تقتحم حياة الرجال بجرأة متوقدة تميزت بها بطلة رواية الحرب والسلام . وبولكونسكى أيضاً شخصية تنهياً للنهوض بدور البطولة في رواية جديدة ، فنحن نرى صسلته الصعبة بنيقولاس روستوف وحبه لبيير . ويعاود الأمير أندرو الظهور في دور نيقولاس الشاب الذى سيصل بالرواية الى نهايتها .

وسبق أن تشاجر في الحرب والسلام كل من روستوف وبيير ودينسوف حول السياسة في مشهد شبيه بمشهد المطارحات اللاذعة في القسم الختامي من آنا كاريننا . ولكن من ناحية النسيج الروائي ، بدت الواقعة أشبه بقنطرة تمتد عبر فترة زمنية طويلة في عمل تولستوى ، ولقد تضمنت تلميحاً لمؤامرة ديسمبر ، وكان تولستوى ينوى تأليف رواية تصور حولها قبل أن يقدم على تأليف رواية الحرب والسلام . غير أننى أستطيع أن أخمن أيضاً تضمن هذا الفصل النوازع الأولى للاتجاه نحو تأليف الرواية التاريخية والسياسية عن عهد بطرس الأكبر ، والتي شغلت عقل تولستوى بين نهاية رواية الحرب والسلام ١٨٦٩ وبداية آنا كاريننا ١٨٧٣ .

فبالمقدور اذن النظر الى هذا التذييل من ناحيتين . ففي عرضه الآكال لزيجتي ووستوف وبزوكوف ، تم التعبير عما يقترب من الواقعية الباثولوجية (المرضية) وانشغاله بعملية الزمان وبغضه للالتزام الكياسة الأسلوبية وتجنب المسائل الحساسة (*) غير أن التذييل الأول يتضمن أيضاً اعتقاد تولستوى بوجوب اتجاه الشكل السردى لمحاكاة اللامتناهى - يعنى ما لا يكتمل - فى التجربة الفعلية ، كما يبين من تركه الجملة الأخيرة فى الجزء الروائي من الحرب والسلام بلا اكتمال . * وعندما يتذكر نيقولاس بولكونسكى أباه الميت فإنه يقول لنفسه : « بلى اننى سأفعل شيئاً ما سيرضى عنه حتى هو . . . » . والنقاط الثلاث قد أصابت الهدف المنشود . فهذه الرواية التى قلدت انسياب الواقع وتنوعه من غير المقدور أن تنتهى عند تاريخ محدد .

ولاحظ المؤرخ الأدبى الروسى الأمير ميرسكى (**) أن هذا المثل أيضاً يدفعنا الى عقد مقارنة بين الحرب والسلام واللياذة تزيد من

استنارتنا . ففي الرواية ، كما هو الحال في القصيدة الملحمية « لا شيء ينتهي ، ويتدفق تيار الحياة » . وبطبيعة الحال ، من الصعوبة بمكان الاعتراف بوجود نهاية في القصائد الهوميرية (٥) . ورأى أرسططراخوس أن الأوديسا تختتم بالببيت ٢٩٦ من الكتاب الثالث والعشرين ، ويتفق عدد كبير من العلماء المحدثين على أن ما تبقى لا يزيد إلى حد ما عن كونه مجرد إضافات أو زوائد غير منطقية . وثمة أيضا الكثير من الشك في نهاية الإلياذة ، كما هي موجودة معنا الآن . ولست مهيبا للتصدي لمثل هذه المسائل التقنية الخلافية الكبرى ، ولكن بعض المتضمنات وآثار الأعمال التي تنتهي بتعليق الفعل ، دون وصوله إلى نهاية واضحة . وعبر لوكاش عن هذا المعنى بقوله :

« فهناك بدايات تجيء في وسط الملاحم الهوميرية ونهايات لا تجيء في الختام ، وترجع بواعث ذلك إلى عدم اكتراث المزاج الملحمي الحق بالبناء المعماري الشكلي . إذ لا يؤدي اقحام عناصر غريبة في الملحمة الحقبة إلى أحداث أي خلل في التوازن ، لأن جميع الأشياء في الملحمة تحيا حياتها وتخلق نهايتها المناسبة ، واكتمالها من أهميتها المتكاملة » (٦) .

ويتذبذب عدم الاكتمال في عقولنا ويخلق احساسا بانطلاق بعض الطاقات خارج العمل ، والتأثير موسيقي في روحه ، كما لاحظ فورستر على وجه اللقطة في اشارته إلى الحرب والسلام : « فيا له من كتاب مهوش ، الا أننا عندما نقرأه نشعر بتوافقات أو تآلفات كبرى تتردد في أذاننا . وعندما تنتهي من قراءته ، نشعر كأن كل جزء منه - حتى قائمة الاستراتيجيات - قد سباقتنا إلى وجود أعظم مما كان ميسورا آنثذ » (٧) .

ومن المحتمل أن تكون أكثر الفقرات خفاء في الأوديسا هي الفقرة التي نتعرف منها على الرحلة التي قدر لأوديسوس أن يبحر فيها إلى أرض لا يعرف فيها الناس أي شيء عن البحر ، ولم يتذوقوا قط ملوحته . ولقد تنبأ تيرسياس بمصير هذه السفينة في معرض حديثه عن الموت وأنبا بنلوبى بها بعد لحظات من التقائهما ، بل وقبل مضاجعته لها . واعتبر بعضهم هذه النبوءة خروجاً عن النص ، ورأى آخرون فيها مثلاً جلياً للافتقار إلى الخيال وللأناوية الباردة التي اتهم بها أوديسوس ، واني أفضل تصورها كمثال لطريقة الاعتراف بدور القدر التي تميز بها

(٥) افضل المناقشات الواضحة لهذه المسألة المحيرة وردت في كتاب

Denys Page. : The Homeric Odyssey (اكسفورد ١٩٥٥) .

(٦) جورج لوكاش - نفس المرجع .

(٧) Aspects of the Novel — E. M. Forster. نيويورك ١٩٥٠ .

هوميروس ولصدق الرؤية عنده ، والتي هيمنت على القصيدة حتى في لحظات الشجى الكبرى ، والفكرة ذاتها لها هالة من السحر العتيق . ولقد فشل العلماء حتى الآن في التعرف على أصلها ومعناها الدقيق . إذ يعتقد جريل جرمان أن الفكرة الهوميرية تمثل ذكريات أسطورية آسيوية عن مملكة محصورة بموانع طبيعية وحافلة بالخوارق ، ولكن أيا كان أصلها أو موضعها الصحيح في القصيدة في شمولها ، إلا أن تأثير الفقرة لا يمكن الخطأ في تقديره . فلقد فتحت الباب على مصراعيه للبحار المجهولة وأبواب قصر أوديسوس ، وحولت نهاية القصيدة من حكاية خرافية الى صابجا لم نتعرف منها على أكثر من جزء صغير ، وفي نهاية الحركة الثانية من كونشرتو الامبراطور لبيتهوفن نسمع فجأة اللحن الصاعد المنطلق للرونندو وكأنه آت من بعيد . وبالمثل في ختام الأوديسا فأننا نرى صوت المنشد وهو ينتقل الى بداية جديدة . وظلت حكاية الرحلة الأخيرة لأوديسوس للمصالحة سرا مع بوسيدون تتردد عبر القرون من خلال الكتب الأدبية الهوميرية الزائفة وسنيكا الى أن وصلت الى دانتي . ولو صح أن للأوديسا نهاية لكان أفضل ما يعبر عنها هو الرحلة المأسوية صوب عواميد هرقل ، والتي أعيد ترديدها في الكانتو ٣٦ من جحيم دانتي .

وتنتهي كل من الالياذة والأوديسا - كما يعرفهما القارئ الواسع الثقافة - فجأة وسط تدفق الأحداث . وبعد أن ندب الطرواديون وتفجعوا على عظام هكتور استؤنفت الحرب . وعندما ينتهي الكتاب الرابع والعشرون يرسل الكشافون لمنع حدوث أى هجوم مباغت . وتختتم الأوديسا بنهاية مصطنعة غير مقنعة ويعقد هدنة بين عشيرة أوديسوس وأولئك الذين ينتقمون من الشاكين . ربما لا تكون هذه النهايات هي النهايات الصحيحة ، ولكن جميع الأدلة الميسورة توحى بوجود تصور كل قصيدة ملحمية أو دورة من الأشعار على أنها مجرد عنصر من العناصر التي تتألف منها الصابجا الأكبر . وفي حالة كل من شعراء الملحمة اليونانيين وتولستوى لابد أن يقع المصير الذي يشكل نهايات شخصوهم خارج نطاق معرفة الفنان أو نبوءاته . وهذه فكرة أسطورية ، وإن كانت أيضا واقعية الى درجة متسامية . ففي الأشعار الهوميرية وروايات تولستوى على السواء يلاحظ تماثل الحافات النهائية التي رسمت بطريقة تقليدية في الاقناع .

وهكذا نرى جميع مقومات فن تولستوى تتضافر لتخفيف أثر الحاجز الذي لا علاج له بين واقعية عالم اللغة وواقعية عالم الحقيقة . وقد اعتقد كثيرون أن تولستوى نجح نجاحا فاق أى روائى آخر ، وكتب هيو والبول في مقدمته الشهيرة ، للطبعة التي ظهرت بمناسبة مرور مائة سنة على نشر الحرب والسلام :

« لقد حملنى بيير والأمير أندرو ونيقولاى وناتاشا بعيدا الى عالمهم الحى ، انه عالم يتفوق فى نصيبه من الحقيقة على العالم المضطرب القلق الذى أعيش فيه بنفسى .. ان هذا الواقع هو السر النهائى الذى لا يمكن تعريفه » .

ان هذا الواقع أيضا هو الذى أسر لب الشاعر الانجليزى كيتس عندما تخيل نفسه يصيح فى الخنادق برفقة أشيل .

٧

فى كتابات تولستوى الأخيرة عن الفن ، أى فى مقالاته العديدة والمعركة لذاته (الانتحارية) - وان كانت من المقالات المثيرة على نحو غريب ، وصف تولستوى هوميروس بالطمس أو اللغز . والى النهاية ، وقفت الأشعار الهوميرية حائلا بينه وبين نفوره الشامل من الأوثان ، فسعى بوجه خاص للتفرقة بين التصوير الزائف للواقع ، والذى ربط بينه وبين شكسبير ، والعرض الصادق الذى ظهر نموذج له فى الإلياذة والأوديسا . وحدد اعتمادا على شعور بالثقة والجلال ، تجاوز نية الفطرسية ، موضعه فى تاريخ الرواية ، وقال ان بالامكان مقارنته بشكسبير فى تاريخ الدراما ، وبهوميروس فى تاريخ الملحمة . وحاول اثبات عدم استحقاق شكسبير لهذه المكانة . غير أن هجومه كشف عن حالة المبارز الذى يبحث عن غريم مساو له .

وبإين تولستوى بين شكسبير وهوميروس فى الموضع الحاسم من مقاله عن شكسبير والدراما . ويستحق هذا المقال أن يوصف بالمبحث الشهير ، وان كان قد قرئ أكثر مما فهم (٨) ، ومن بين الأبحاث الجادة القليلة لهذا الموضوع محاضرة لويلسون نايت ، وببحث آخر لجورج اورويل بعنوان « لير وتولستوى والأحمق » . ويفتقر البعثان الى الاستيفاء . إذ اعتمد بحث نايت رغم حدة تبصره على تفسيره الشخصى الى حد كبير لما عناه شكسبير والرمزية ، أى لم يعن عناية حقيقية بدوافع تولستوى ولم يشر الى دور الشعر الهوميرى فى حجج تولستوى . أما اورويل فقد غالى فى تبسيط القضية لصالح مجادلاته الاجتماعية .

(٨) مقال George Gibian بعنوان Tolostoi and Shakespeare الناشر

Gravenhage ١٩٥٧ - وقد وصلنى عندما كان الكتاب تحت الطبع .

ولب المقال هو قول تولستوى « أنه عندما يقارن شكسبير بهوميروس يبرز على نحو حيوى الفاصل اللامتناهى الذى يفصل الشعر الحق عما هو تقليد له » . وتكمن وراء هذا الحكم تجارب وأهواء تجمعت طيلة حياة تولستوى . ولن يكون بمقدورنا الحكم عليه اذا أخفقنا فى ادراك مدى استناده استنادا مباشرا على تصور تولستوى للمنجزات التى أبدعها . وعلاوة على ذلك ، فقد تركز هذا الحكم على تعبير مفرد ، هو ما يترأى لى كتعارض كامن بين فن تولستوى وفن دوستويفسكى .

وأول ما يجب أن يفهم هو نظرة تولستوى الى المسرح . فلقد دلت على نزوع الى البيورتائية . اذ رأى فى التصميم المعمارى لدار المسرح رمزا وقحا للمعجوية الاجتماعية والتظاهر بالركة والاناقة عند أبناء الطبقة الراقية من أهل المدن . أما ما هو أبشع من ذلك فكان اكتشاف تولستوى لفن التصنع والتظاهر الذى يعد العمود الفقارى للتمثيل المسرحى والتشويه المتعمد لقدرة البشر على التفرقة بين الصدق والزيف وبين التوهم والواقع . وفى أحد كتبه ويدعى فارنك - حكاية للأطفال ذكر فيها أن هؤلاء الأطفال بحكم طبيعتهم الصادقة وبحكم علم سبق تعرضهم للفساد من المجتمع يرون المسرح مثيرا للسخرية وغير مستصوب . على أن تولستوى رغم شجبه للمسرح ، فانه انبهر به أيضا ! . ففى عدة رسائل الى زوجته كتب فى شتاء ١٨٦٤ يفشى سر اضطرابه : « لقد ذهبت الى المسرح . ووصلت الى هناك عند نهاية الفصل الثانى . وبحكم انتمائى الى الريف وقلة خبرتى بالمسرح ، فانه بدا لى دائما غريبا ومفتعلا وزائفا . ولكن بعد أن يعتاده المرء ، فانه يشعره بالمتعة » . وفى مناسبة أخرى ، كتب عن إحدى زياراته للأوبرا : « لقد استمتعت فيها الى درجة كبيرة بكل من الموسيقى والفرجة على جمهرة الحاضرين رجالا ونساء . فقد أدهشونى كنماذج مختلفة لعشاق الأوبرا » .

غير أن نظرة تولستوى الى المسرح ظهرت فى صورة أوضح فى رواياته . اذ ارتبط المسرح فيها بحالة ضياع الوعى الأخلاقى . واضطلع المسرح فى روايتى « الحرب والسلام » وأنا كاريننا بدور موقع الأزمات الأخلاقية والسيكولوجية فى حياة الأبطال والبطلات . ففى مقصورات الأوبرا ، تعرفنا على ناتاشا وأنا (كما حدث بالمثل لايمان بوفارى) ورأيناها فى حالة مضجرة ومتناقضة . ويرجع تولستوى خطورة المسرح الى حقيقة تناسى المتفرجين الطبيعة المفتعلة والمصطنعة للعرض الأوبرالى ، وقياسهم بتقمص المشاعر الخاصة بالمسرح وبهرجته . ولعل ما قصته ناتاشا عن زيارتها للأوبرا فى الكتاب الثامن من الحرب والسلام صيغة مصغرة من النقد الهجائى :

« تتألف أرضية المسرح من ألواح ناعمة الملمس • ووضعت في جوانب المسرح بعض كرتونات ملونة تمثل الأشجار • وبسطت في الخلف قطعة من القماش فوق الألواح • وجلست بعض الفتيات في صرة المسرح يرتدين (بلوزات) حمراء و (جونلات) بيضاء • وجلست فتاة مفرطة في السمنة ترتدي رداء حريريا أبيض وحدها على دكة واطية وضعت خلفها قطعة من الكرتون الأخضر ملتصقة بالدكة (لعلها تمثل الشجر) وغنى الجميع سويا • وبعد أن انتهين من الغناء توجهت ذات الرداء الأبيض صوب الملقن ، كما توجه أيضا رجل يرتدي سروالا محزقا من الحرير ملتصقا برجليه القويتين ، ويمسك ريشة وخنجرا ، وبدأ في الغناء والتلويح بذراعيه •

والسخرية المقصودة واضحة • فما أشبه ما روته ناتاشا بحالة شخص أحرق يروى موضوع فيلم صامت ! • واتسمت استجابة ناتاشا الميدئية بصحتها : « فلقد أدركت كل ما يراد عرضه ، رغم اتسامه بالزيف والتكلف ، والابتعاد عن المؤلف مما جعلها تشعر بالحجل نيابة عن الممثلين » • ثم شعرت بعد ذلك « بالاستمتاع بالفرجة على ما يفعلون » • ولكن شيئا فشيئا وقعت في غوايتها للمسرح « وخضوعها لخدعه حتى باتت لا تدرك من هي وأين هي ، أو ما الذي يجري أمامها » وفي هذه اللحظة ظهر أناتول كوراجين : « وكان سيفه ومهموزه يجلجلان بصوت خافت ، وذقنه الوسيمة المعطرة مرتفعة » ، ورأت الشخص المثير للسخرية على المسرح « وهم يجرون العذراء ذات الرداء الأبيض ، ثم استبدلته برداء أزرق » ، وهكذا قلدت أحداث الأوبرا على نحو مضحك خطة أناتول لخطف ناتاشا • وفيما بعد ظهر في العرض رقص منفرد تولاه رجل « ذو رجلين عاريتين يقفز عاليا ويلوح بقدميه بسرعة » (ان هذا الشخص هو ديپورت الذي يتقاضى ستين ألف روبل سنويا مقابل عروضه المسرحية) • وانزعج تولستوى من فداحة هذا المبلغ (*) ، وأيضا من ابتعاده عن الواقع ، ولكن ناتاشا لم تعد تشعر بأية غرابة من هذه الناحية ، ونظرت بارتياح وابتسمت مبتهجة • وقراءة نهاية العرض اشتدت عدم قدرتها على التمييز :

« فكل ما يحدث أمامها قد أصبح يبدو في نظرها الآن طبيعيا • ولكن - من جهة أخرى - لم تعد جميع أفكارها السابقة عن خطيبتها أو الأميرة ماري أو الحياة في الريف تعاود الظهور الى خاطرها • » •

وكلمة « طبيعي » لها معنى حاسم هنا • فلم تعد ناتاشا تميز بين الطبيعة الحقة - يعنى الحياة في الريف - ، والصحة العقلية التي تترتب

(*) كم أنت رجل طيب يا تولستوى • ان بعض الفنانين يتقاضى عن الحفل الواحد الآن ما ينوف عن نصف مليون من الدولارات !

عليها ، وبين الطبيعة الزائفة التي تعرض على المسرح . وتوافق اخفاقها في تحقيق ذلك هو وبدايات استسلامها لكوراجين .

ويتداعى الفصل الثانى فى هذه المسرحية القريبة من المأساة هو وفن الدراما . فلقد ألح أناطول كوراجين على اعلان خطبته اليها أثناء السهرة فى منزل الأميرة هيلين . ولقد أقيمت هذه السهرة تكريما للممثلة التراجيدية المرموقة مدموازيل جورج ، التى ألقت بعض أبيات من الشعر الفرنسى يصف حبها الآثم لابنها . وجاءت الإشارة الى فيدرا لراسين بعيدة عن الدقة ، ولكن المقصد واضح . فلقد بدت « فيدرا » لتولستوى « غير طبيعية » لدرجة عميقة ، لما فيها من شكل نمطى ولموضوعها الذى يدور حول سفاح القربى . ولكن بعد ان اندمجت ناتاشا فى العرض أحست بأنه حملها بعيدا الى عالم اللامعقول ، « الذى تتعذر فيه التفرقة بين الخير والشر ... » اذ يؤدى الايهام الدرامى الى القضاء على احساسنا بالفروق الأخلاقية .

والموقف فى آنا كاريننا مختلف . فعندما توجهت آنا للأوبرا لصالح باقى زمرتها ، فانها كانت تتحدى المجتمع فى أقدم أسسه . ولم يقر فرونسكى مسلكها . ولأول مرة نلاحظ فقدان ولعه بها لنضارتها واحساسه بما يكمن فيها من سر خفى ، والحق لقد كان فرونسكى ينظر اليها من نفس منظار « الموضه » والتقاليد التى كانت تسعى لتحديها . وانتهرت مدام كارتازوفا آنا بقسوة ، وعلى الرغم من انتهاء السهرة بالصلح بين العاشقين ، إلا أن المستقبل المأسوى بدت بوادره تلوح فى الأفق . لقد نبع ما فى المشهد من سخرية بالغة من المكان الذى وقع فيه . فلقد أدان المجتمع آنا كاريننا فى نفس الموضع الذى يصل فيه المجتمع الى أوج طيشه واستغراقه فى الوهم .

نعم لقد كان عنصر الايهام فى المسرح هو الذى استحوذ على عقل تولستوى . ولا يزيد المقال الخاص بشكسبير والدراما عن مقال واحد بين محاولات عديدة للتصدى للمشكلة . وسعى تولستوى لفهم أصل الايهام المسرحى وطبيعته ، والتفرقة بين مختلف مذاهب الايهام . ثانيا - لقد رغب التأكد من أن المحاكاة الدرامية ستتركز على تعزيز رؤية للحياة تتسم بالواقعية واحترام القيم الأخلاقية ، وتتجه اتجاها دينيا فى نهاية المطاف ، واتسم الكثير مما كتبه فى هذا الموضوع بجفافه ولذوعته القاسية ، ولكنه يلقى ضوءا على عالم الرواية عند تولستوى ، وعلى المباشرة بين الاتجاه الدرامى والاتجاه الملحمى .

وفى الجزء الأول من نقده ، جنح تولستوى الى القول « بأن مسرحيات شكسبير عبارة عن نسيج من السخف اللامعقول ، وأنها تصدم العقل ،

وتبتعد عن الذوق السليم ، ولا تشترك على أى نحو هى والفن أو الشعر ، • ولقد تعلق منطق تولستوى بفكرة ما هو « طبيعي » ، فبنت له أحبوكات شكسبير غير طبيعية ، وشخصه تتكلم بلغة غير طبيعية • « اذ لا يقتصر الأمر على عدم استطاعة هؤلاء الأبطال التحدث بها ، بل ولا يعقل أن يكون أى أناس حقيقيون قد تحدثوا هذه اللغة فى أى مكان » • وتتصف المواقف « التى يوضع فيها شخص شكسبير بالتعسف وابتعادهم عن الطبيعة بحيث يعجز القارئ أو المتفرج عن التعاطف مع معاناتهم ، أو حتى الشعور بالاهتمام أو الشغف بما يقرأ أو يسمع » • ويتدعم هذا النقد من حقيقة كون شخص شكسبير « يحيون ويفكرون ويتكلمون ويعملون بطريقة لا تتوافق مع أى زمان أو مكان معروفين لنا » • وعمد تولستوى الى توثيق هذا الزعم فأشار الى عدم وجود بواعث متماسكة فى مسلك اياجو ، وقدم تحليلا شاملا للملك لير •

ولكن ما سر اختيار تولستوى « للملك لير » ؟ ان هذا يرجع - من ناحية - الى أن الأحبوكة الفعلية لمأساة الملك لير من بين أكثر أحبوكات شكسبير اغراقا فى الفانتازيا ، ولأنها احتوت على أحداث أو وقائع - كحادث القفز من جرف دوفر - تشبه الانتباه وتحدث توترا حتى عند القادرين على تعليق رغبتهم فى عدم التصديق • بيد أن هناك أسبابا أخرى تنقلنا قريبا من أكثر مقومات عبقرية تولستوى خصوصية وغموضا • فلقد ركز جان جاك روسو (*) فى أحد كتبه هجماته القاسية على كتاب كاره المجتمع لمولير ، لأنه اكتشف فى شخصية السبيست شخصا قريبا بدرجة مقلقة من الصورة التى تخيلها روسو عن نفسه ، وكان يهتز بها • والظاهر أن هناك احساسا بالقرابة كان موجودا بين تولستوى وشخصية الملك لير ، وتأثرت به حتى أبعد ذكرياته • فهناك وصف لاحدى العواصف فى الفصل الثانى من كتاب « الطفولة والصبا والشباب » عندما كانت سخائم نفسه فى أعلى طبقات الغضب :

« وعلى حين غرة ، ظهر مخلوق بشرى يرتدى قميصا مهلهلا قذرا ، وأوداجه منتفخة بلا مبرر ، ورأسه عارية مرتجفة ، يكسوها شعر قصير جدا وله ساقان ملتويتان خاليتان من العضلات ، وله يدي معوقة دفعها قدما الى البريشكا •

وقال : « ياس • ي • يدى ! امنح الكسيح شيئا ما من أجل يسوع » • وكان صوته ينبم عن المعاناة ، وينحنى عند كل مقطع من مقاطع كلماته • ويكاد يلمس الأرض » •

ولكن ما كدنا نبدأ حتى أبرقت السماء بوهج يخطف الأبصار ، وامتلأ
الأخدود بنور الغضب فتوقف الحصانان ، وعلى الفور أعقب ذلك صوت
الرعد مما أشعرنا بأن السماء تكاد تقترب من الاطباق على الأرض ،

وبين هذه الواقعة والذكرى ، هناك الفصل الثالث من الملك لير .

ان ما زاد الشعور قوة بوجود هوية - كما لاحظ جورج أورويل -
هو الاشارات العديدة للملك لير في مراسلات تولستوى . وهناك في
التاريخ الفعلي القليل من اللحظات القريبة من عالم الملك لير والتي تفوق
في دراميتها اللحظة التي هجر تولستوى المسن فيها بيته - وان كان
محاطا بالمهابة والوقار - وخرج في الليل باحثا عن العدالة ، ومن ثم
فلمست قادرا على استبعاد الانطباع بوجود عنصر غامض من الغضب وراء
هجوم تولستوى على « الملك لير » . انه غضبة انسان رأى ظله منعكسا
فى عمل من أعمال الفن الأسود ، يحمل نبوءة ونذيرا . وفى لحظات الايماء
والتعرف على الذات ، شعر تولستوى - وهو سيد من يتخيلون الشخص
الدرامية - بانجذاب نحو شخصية لير ، ولابد أن يكون قد أحس بالقلق
عندما اكتشف فى مرآته الشخصية التى خلقها عبقرية منافسة . هنا
نصادف شيئا أشبه بغضبة امفثريون العتيقة الحائرة عندما اكتشف وجود
شيء ما له دور أساسى فى حياته ، يحيا خارج نفسه - حتى لو كان هذا
الشيء أحسد الآلهة .

وأيا كانت دوافعه على وجه الدقة ، فقد كرر تولستوى باصرار
النقطة الواضحة الخاصة بوجود أحداث فى الملك لير منافية للعقل ، بل
ولا تقبل التفسير . ولو أن ويلسون نايت دقق فى الحجة لما قال ان
(تولستوى) « يعانى من التفكير الواضح » . غير أن تولستوى لم يشجب
الدراما عند شكسبير لمجرد كونها متكلفة وبعيدة عن الطبيعة . فلقد حالت
عظمته الفائقة وبصيرته النفاذة ككتاب دون عدم ادراكه تجاوز رؤى شكسبير
معايير واقعية المفهومية الدارجة (الكومن سنس) ، وانصب اتهامه على
شكسبير « لكونه عجز عن اشعار القارئ بالايهام الذى يمثل الشرط
الأساسى للفن » . وهذا الحكم غامض حتى لو رجع ذلك الى كونه ترك
« هذا الايهام » بلا تعريف . ويكمن وراء هذا الغموض فصل بالغ التعقيد
فى تاريخ الاستطيقا ابان القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر . فلقد
عانت الأمريين عقليات بصيرة ومتنوعة مثل هيوم وشيللر وشلنجر
وكولريدج ودى كوينسى بحثا عن أصل « الايهام » الدرامى وطبيعته .
وسعى كثيرون من أعلام الاستطيقا من أصحاب الأسماء الطنانة ممن فحص
تولستوى نظرياتهم فى كتابه ما هو الفن لتحديد « القوانين » التى تحكم
تجاوبنا السيكلوجى وما يدور فى المسرح ، ولم يهتدوا الا للقليل مما له
قيمة . وعلى الرغم من الغزوات الموفقة التى حققها علم النفس الحديث

لفهم مشكلة « اللعب » والفانتازيا ، الا أننا لم نتقدم قيد أنملة . فما الذى يدفعنا الى الاعتقاد فى حقيقة أية رواية ألفها شكسبير ؟ وما الذى جعل أوديب أو هاملت يبدوان مثيرين لنا بعد مشاهدة عروضهما عشر مرات بنفس مقدار الاثارة الذى شعرنا به فى العرض الأول ؟ . وكيف يمكن أن يتحقق التوتر بلا مفاجآت ؟ لا أحد يعرف ، ولقد فضح تولستوى حججه عندما استعان بفكرة غير محددة عن « الايهام الخفى » .

وأسفر المقال برمته عن شكسبير والدراما عن مفارقة . اذ بدت مسرحيات شكسبير لتولستوى ، بعد الفحص والتحصيل ، عبثا وابتعادا عن الأخلاق ، أما قدرتها على الغواية فمسألة مسلم بها ، وسلم تولستوى بهذا الرأى عندما اعترض عليها اعتراضا حادا . وهكذا اضطر الى التسليم بوجود نمطين مختلفين « للايهام » : أحدهما ايهام زائف مثل الايهام الذى زاد من غموض احساس ناتاشا بالقيم فى الأوبرا ، والايهام الآخر « ايهام حق » والنوع الأخير هو الذى « يمثل الشرط الاساسى للفن » ، فكيف تتسنى لنا التفرقة بينهما ؟ والرد هو الاعتماد على اخلاص الفنان ، ومقدار الايمان الذى يبثه فى الأحداث والأفكار المعروضة فى أعماله . وهكذا اشترك تولستوى بطريقة سافرة مع ما سماه بعض النقاد المحدثين : « بالأغلوطة المقصودة » . فلم يشأ فصل الفنان عن مبدعاته ، وفصل الابداع عن القصد ، ومن ثم شجب تولستوى مسرحيات شكسبير لأنه أدرك وجود عبقرية كامنة فيها التزمت جانب الجيناد فى أحكامها الأخلاقية .

وبذلك لم يختلف تولستوى عن ماتيو أرنولد « فأصر على القول بأن الخاصية المميزة للفن العظيم هي الجدية الفائقة ، وسمو الاتجاه الذى يعكس القيم الأخلاقية أو يقدمها فى شكل درامى » . ولكن بينما نزع أرنولد الى قصر حكمه على العمل الفعلى المعروض أمامه ، رأينا تولستوى يسعى لتحديد معتقدات مؤلف هذا العمل الفنى . فأى فعل من أفعال النقد الأدبى - بالمعنى الذى قصده تولستوى - يرادف الحكم الأخلاقى الذى ينضوى تحته الفنان وأعماله ، وتأثير هذه الأعمال على المتلقين ؟ ومن منظور الناقد الأدبى ، فان النتائج كثيرا ما تجيء غريبة أو لا تقبل الدفاع عنها دفاعا صريحا . غير أننا اذا نظرنا الى هذا الحكم كبيان عن معتقدات تولستوى الخاصة بما حقق ، وكانعكاس للمزاج الذى أنتج أو أبدع « الحرب والسلام » أو آنا كاريننا ، فسيتبدو لنا المقال عن شكسبير عظيم الايحاء . فليس من المقدور استبعاده باعتباره مجرد مثل آخر لما يفعله رجل مسن يسعى لتحطيم الأوثان ، التى أشعرته بالغضب . وبلاستطاعة ارجاع بغض تولستوى لشكسبير الى ١٨٥٥ . وعلى الرغم من أن المقال قد ازداد تعقيدا بعد أن أحس تولستوى بالاثم فى عهده المتأخر ووصمه

روائعه بالشر ، فان المقال يعكس تجسيميا لأفكار تبناها بفطرته منذ نعومة أظفاره واستمرت ملازمة له طيلة حياته .

وباينت احسدى الفقرات التى وردت وسط المقال بين هوميروس وشكسبير :

« مهما كان الفاصل الزمنى الذى يفصل بين هوميروس وبيننا ، فان بمقدورنا دون بذل أى جهد أن ننتقل ونرجع الى الحياة التى وصفها ، ويرتد ذلك بصفة أساسية الى أنه بغض النظر عن ابتعاد الأحداث التى وصفها هوميروس عنا ، الا أنه كان يؤمن بما يقول ، ويتحدث جديا عما يصفه ، ولذا فانه لم يعمد قط الى المبالغة ، ولم يتخل عنه الاحساس بالتوازن ، ومن ثم فحتى اذا لم نتحدث عن -الشخص المتميزة الى حد يثير العجب كآشيل وهكتور وبريام وأوديسوس ، أو نتحدث عن المشاهد التى تلمس شغاف قلوبنا كوداع هكتور ونهوض بريام بدور السفير وعودة أوديسوس . . وهلم جرا ، فان الالياذة برمتها ، والأوديسا أكثر من ذلك ، تقترب من قلوبنا على نحو طبيعى ، ونشعر فى حضرتها وكأننا عشنا - وما زلنا نعيش - وسط الآلهة والأبطال . غير أن الأمر ليس على هذا النحو فى حالة شكسبير . اذ بمجرد اتضاح عدم ايمانه بما يقول ، وأنه ليس بحاجة الى الاعتراف بذلك ، وأنه يبتدع الأحداث ، فاننا لن نؤمن لا بالأحداث ولا بالأفعال ، ولا بما يعاينه الشخص . وليس هناك وسيلة لاثبات غياب المشاعر الاستطائيقية عند شكسبير أقدر من عقد مقارنة بينه وبين هوميروس » .

والحجة مشبعة بالهوى وتدل على الجهل الفاضح اللافت للنظر . فما الذى يعنيه بقوله ان هوميروس كان أقل اختراعا للأحداث من شكسبير ؟ وما الذى عرفه تولستوى عن معتقدات شكسبير « واخلاصه » ؟ غير أنه من العبث الاختلاف مع مقال تولستوى على أساس العقل أو الأدلة التاريخية . ففي المبحث الغامض المسمى شكسبير والدراما ، ترى تركيزا لآحد الاستبصارات التى تميز عبقريته ، وما يجب أن نستبقيه منه هو الجانب الموجب ، أى اثبات قرابته من هوميروس .

والقول بأن قالب عقلية تولستوى قد صب على نحو جعله ملحميا بحق (٩) ، وأنه كان يشعر فى عالم الرواية بالغربة والاغراب ، كما قال لوكاش ، يعنى الزعم بمعرفة أنواع وتكوينات المخيلة الخلاقة بقدر يفوق ما هو متوافر لنا بالفعل ، ويوحى كتاب البويتيقا لأرسطو بأنه بالرغم من

(٩) لوكاش - نفس المرجع .

اعتراف النظرية الاغريقية بالعديد من الفروق العملية بين الملحمة والدراما ،
الا أنها لم تزعم وجود أى اختلاف جذرى بين عقلية شاعر الملحمة وعقلية
شاعر الدراما . وأول من أقدم على ذلك هو هيجل الذى كان مقتنعا بوجود
فارق بين « شمولية الموضوعات » فى عالم الملحمة « وشمولية الفعل » فى
عالم الدراما . وتدل هذه التفرقة على اتباع فكرة نقدية حادة البصيرة
تجر فى ذيلها العديد من النتائج الضمنية . فهى تنبؤنا بالكثير عن سر
اخفاق أشكال مختلطة مثل امبادوقليس لهدرلين ، أو احدى روايات
توماس هاردى ، وتوحى لنا بما اقترفه فيكتور من انتهاكات للمجال المزعوم
للشاعر الملحمى . ولكن اذا تجاوزنا عن ذلك ، فاننا سنكون حيال أرضية
مشكوك فى أمرها .

وما بمقدورنا قوله هو أن تولستوى عنلما تأمل فيه تنبيه الى المقارنة
بينه وبين الشعر الملحمى ، وبخاصة عند هوميروس . فرواياته تمتد فسحة
طويلة من الزمان ، ومن هنا يجنى اختلاف أساسى بينه وبين دوستويفسكى .
ولعلنا اعتمادا على شيء أشبه بالخداع البصرى الغريب نربط بين اتساع
الزمن وفكرة الملحمة . والواقع أن الأحداث الفعلية المرتبطة ارتباطا مباشرا
بالملاحم الهوميرية أو الكوميديا الإلهية (ليلانتى) قلما تقلصت لمدى زمنى
قصير لا يتجاوز الأيام أو الأسابيع . وهكذا يكون أسلوب السرد ، وليس
الزمان المستغرق هو الذى يفسر احساسنا بالمائلة بين تولستوى وصيغة
الملحمة ، فكلاهما رأى الأحداث كأنها تتركز الى محور سردي مركزى
أشبه باللوب الذى تلتف حوله فقرات التذكر والتبوءات التى تقفز بنا
الى المستقبل وإلى الاستطرادات . وبالرغم من كل التعقيدات المترتبة على
وفرة التفاصيل ، الا أن دينامية الشكل فى الألياذة والأوديسا والحرب
والسلام تتميز بالبساطة ، وتعتمد اعتمادا كبيرا على إيماننا اللاشعورى
بحقيقة الزمان وحركته المتجهة الى الأمام .

وهوميروس وتولستوى من أعلام السرد وأصحاب المعرفة الغزيرة .
ولم يستعينا بالصوت المستقل لشخصية الجكواتى (*) الذى أدخله
روائيون من أمثال دوستويفسكى أو كونراد كوسطاء بينهم وبين قرائهم .
وليس لديهما المنظور المحدود بقصد كالذى تصادفه عند هنرى جيمس
فى مرحلة تضججه . فالأعمال الرئيسية لتولستوى (مع استثناء عمل
مهم مثل صوناته كرويتزر) يعساد قصصا فى صيغة الغائب العتيدة

للقصاص • ولا يخفى أن تولستوى قد اعتبر الصلة بينه وبين شخصه
هى صلة المدعى العارف بكل شيء بمن يبلعهم من خلائق ••

» عندما أكتب أنا بالذات فأننى أشعر فجأة بالاشفاق على أحد
الشخص فأمنحه صفة من الصفات الحميدة أو أنتزع منه حسنة من
شخصية أخرى حتى لا يبدو شديد القتامة بمقارنته بالآخرين « (١) •

ومع هذا فليس هناك شيء ما من عالم الدمى أو العرائس ، وعروض
الدمى عند تاركى فى فن تولستوى • فشخص شكسبير وتولستوى على
السواء تحيا بمعزل عن مبدعيها • فليست ناتاشا بأقل نصيبا من الحياة
من هاملت • نعم انها ليست أقل ، ولكنها مختلفة • انها تحتل مكانة قريبة
نوعا من معرفتنا بتولستوى أكثر من المكانة التى يحتلها أمير الدانمرك عند
شكسبير • ولا يرتد الاختلاف - فى اعتقادى - الى حقيقة معرفنا ما هو
أكثر عن الرواى الروسى مما نعرفه عن الكاتب المسرحى الاليزابيثى •
ولكن يعزى الاختلاف - بالأحرى الى طبيعة أشكاليهما الفنية وأعرافها •
غير أن النقد أو علم النفس لا يستطيعان تفسير كذلك •

وإذا عبرنا عن هذه الحالة بلغة هيجل قلنا بوجود « شمولية فى
الموضوعات » فى روايات تولستوى ، كما هو الحال فى الملاحم الكبرى •
وتجنح الدراما - ودوستويفسكى بالمثل - الى عزل الشخص عن الأدبية
وتقديمها عارية بصفة أساسية • فنرى الحجرة وقد جردت من أثائها حتى
تخلو ولا يرتفع فيها صوت يعلو على صوت الأحداث، ولكن فى عالم الملحمة،
نرى الأمتعة والأدوات تضطجع بهور مهم • ومن هنا جاء الصمت ، الذى
يكاد يقترب من الصورة الهزلية فى سماء ميلتون ، وما فيها من مذبذبة
تقترب من شكلها الملموس ، ومواد تمويينية لتغذية الملائكة (١) • ولوحات
تولستوى حافلة بالتفاصيل ، وتعيج بالتفاصيل ، وبخاصة بما سماه
هنرى جيمس من خلال إحدى ذلاته الكلامية المنافية للعقل بالسلام
والحرب (*) • فلقد قلم فيها تولستوى مجتمعا كاملا وعصرا بأسره
- لا يقل ضخامة واتساعا عن الرؤيا البطانية التى تمتد جنورها فى أغوار
الزمان • اذ يمثل كل من تولستوى ودانتى المغارقة التى كثيرا ما يفصح
عنها ، وإن كانت أسبابها قليلا ما تفهم عن وجود أعمال فنية تتسم
بلازمنيته ، ويرد ذلك على وجه الدقة الى أنها مثبتة فى لحظة بعينها من
الزمان •

Peace & war..

(*)

(١) رسالة من تولستوى الى ماكسيم جوركى وردت فى كتاب جوركى : ذكريات عن
تولستوى وتورجينييف وأندرييف • ترجمته الى الانجليزية Katherine Mansfield
(لندن ١٩٢٤) •

غير أن هذه النظرية برمتها ، يعنى محاولة الربط بين روايات تولستوى والشعر الملحمى - وبهوميروس من ناحية أولية - تتعرض لصعوبتين حقيقتين بالفعل ، فبغض النظر عن النتيجة النهائية التى انتهى اليها فكر تولستوى ، فانه كان مستغرقا بكل مشاعره وطوال حياته فى شخصية المسيح وقيم المسيحية ، فكيف اذن استباح لنفسه أن يكتب فى وقت متأخر مثل ١٩٠٦ « أنه كان يشعر بوجود قرابة بينه وبين الآلهة والإبطال » فى كتاباته هوميروس المؤمنة بتعدد الآلهة أكثر من شعوره بالانتماء الى عالم شكسبير ، الذى رغم حياده الدينى ، الا أنه كان حافلا بعادات الرمزية المسيحية ، والدراية بها ؟ هنا نصادف مشكلة معقدة لمسها ميرشو كفسكى فى الملاحظة التى استشهدت بها آنفا بأن تولستوى « له روح من ولد وثنيا » وسأعود الى هذه الناحية فى الفصل الأخير .

والصعوبة الثانية أوضح من ذلك . فإذا سلمنا بشك تولستوى العميق فى قيمة المسرح ، وإدانيته لشكسبير ، وبالقرابة البيئية بين رواياته والملحمة ، فكيف نحكم على تولستوى الدرامى ؟ وما يزيده هذا السؤال إثارة للحيرة هو حقيقة عدم وجود نظير على وجه التقريب لحالة تولستوى - فباستثناء جوته وفكتور هيغو يصعب علينا ذكر مثل آخر لكاتب قدم آيات فى كل من الرواية والدراما . ولا يصلح المثلان للمقارنة الدقيقة بتولستوى ، فما يثير الاهتمام أساسا فى روايات جوته هو مضمونها الفلسفى . أما عن فيكتور هيغو فبمقلوبنا القول انه رغم كل أمجاده فى عالم الرواية والاحتفاء بها فى المهرجانات الا أنها لا تستأهل أى التفات وإع . فنحن لا نقد البؤساء ونوتردام تقديرا مماثلا لتقديرنا لمدم بوفارى على سبيل المثال أو لأبناء ومحبين لورنس ، وتولستوى امتثنا من هذه القاعدة ، ويزداد هذا الاستثناء إثارة للحيرة من تأثير معتقداته الأدبية والأخلاقية .

وأول نقطة جديرة بال تأكيد هى أن تولستوى كان سيحتل مكانة فى تاريخ الأدب لو أنه اقتصر فى الكتابة على دراماته . فهى ليست روايته شاذة من أعماله الأساسية مثلما حدث فى حالة مسرحيات بلزاك وفلوبير أو مسرحية جويس : المنفيون (*) . وكان ما حجب هذه الحقيقة هو تأثير امتياز رواياته ، وأيضا لقرابة أعمال مثل قوة الظلمات والجنة العائشة بالحركة الطبيعية برمتها . وعندما نتأمل نوع الدراما التى ألفها تولستوى فإن أول ما يتبادر لأذهاننا هو هاوبتمان وإيسن وجالسورثى وجوركى وجورج برناردشو . وإذا نظرنا لهذه الناحية بهذا المنظور سنبدا أهمية مسرحيات تولستوى وكأنها تكمن أساسا فى موضوعها وفى عرضها « لاحظ أعمال الانسان » ولحدة احتجاجها الاجتماعى ، ولكن ، والحق

يقال فقد ارتدت انارتها للاهتمام الى ما هو أبعد من مجادلات الطبيعة .
فمسرحدات تولستوى تجريبية أصيلة كتلك التي كتبها إبسن في أواخر
حياته . فكما كتب جورج برنارد شو ١٩٢١ : « ان تولستوى
» تراجيكوميديان ونحن نحتاج لوصفه الى مصطلح أفضل ما زلنا في
انتظاره » (٢) .

ولا يوجد سوى القليل من الدراسات المقبولة عن تولستوى كاتب
الدراما ، ولعل أفضلها استيفاء هي الدراسة الحديثة العهد التي نشرها
الناقد السوفيتي لومونوف (*) . ولن أستطيع ما هو أكثر من الإشارة
المقتضبة لبعض النقاط الأساسية . فلقد امتد اهتمام تولستوى بالدراما
الى معظم حياته الابداعية . فكتب كوميديتين ١٨٦٣ بعد زواجه بقليل .
وهناك مشروعات درامية بين أوراقه التي نشرت بعده وحياته ، وعندما
يتعلق الأمر بدراسة تقنيات الدراما سنرى اتجاه تولستوى نحو شكسبير
مختلفا بطريقة أخاذة عن اتجاهه الذي رأيناه في مقال شكسبير والدراما .
فقد كان شكسبير بالإضافة الى جوته وبوشكين وجوجل وموليير من بين
أعلام الدراما الذين درسهم تولستوى بعناية فائقة ، وكما كتب « فت ،
في فبراير ١٨٧٠ : « كم أحب كثيرا التحليل عن شكسبير وجوته ، والدراما
بوجه عام » وفي نيتي التفرغ طيلة هذا الشتاء لدراسة الدراما وجدها .
لقد ألف تولستوى دراما قوة الظلمات عندما كان يناهز الستين
عاما ، وعندما اشتد الصراع داخله حول قضية الفن والأخلاق . ولعلها
هي الأكثر شهرة بين جميع مسرحياته - ورأى فيها اميل زولا الذي قام
بدور ملحوظ في اخراجها لأول مرة بباريس ١٨٨٦ انتصارا للدراما
الجديدة وبرهاننا على قدرة الواقعية الاجتماعية على تحقيق تأثير مشابه
للتراجيديا في أسنى حالاتها . ومما يثير الدهشة أن المسرحية قد تركت
انطبعا حسنا لدى رومانتيكي مثل آرثر سيمون الذي عرف بشدة
الحساسية لاجبابه بها كدراما تراجيدية تتبع الاتجاه الأرسطي . « وقوة
الظلمات » من الأعمال الهائلة . وفيها تشابه تولستوى هو ونيتشه ، فكان
يتفلسف مستعملا قانوما . وتمثل المسرحية القدرة الجبارة لتولستوى
على التشخيص والاكتساح اعتمادا على طائفة من المشاهدات الدقيقة .
فموضوعها الحقيقي هو الفلاحون الروس : « هناك ملايين عديدة مثلكم في
روسيا . وكلهم يثألون في أصابتهم بالعمى » . فما أشبههم بخيوان
الحد ، في جهلهم بكل شيء . ولقد ترتب على هذا الجهل اتصافهم بالروح
الوحشية . وتقدم الفصول الخمسة للمسرحية عرضا مجردا لبعض

(٢) Tolostoy : Tragedian or Comedian : G. B. Shaw أعمال برنارد شو

(الجزء ٢٩ لندن ١٩٢٠ - ١٩٢٨) .

K. N. Lomunov.

(*)

الاتهامات . ويعزى انتسابها للفن الى وحدة الاتجاه ، ولست أعرف عملا آخر فى الأدب الغربى قدم عملا مماثلا فى تصوير حياة الريف . وشعر تولستوى بخيبة أمل مريرة عندما اكتشف عجز الفلاحين الذين قرأ عليهم المسرحية عن اكتشاف أنفسهم فيها ! ومع هذا وكما أشار النقاد الماركسيون لو أنهم أدركوا ذلك لآدى هذا الاكتشاف الى تعجيلهم بموعده اندلاع الثورة الروسية .

وتتجاوز ذروة المسرحية الاتجاه الواقعى وتنقلنا الى روح الطقوس المأسوية ، ويهيئنا المشهد المضحك (وإن اتصف بالشاعرية) بين نيكيتا وميتريخ الى لحظة التكفير . وقد أعجب به برنارد شو أيما إعجاب . ويتمثل نيكيتا هو وراسكولينكوف فى الجريمة والعقاب ، فينحني ويركع على الأرض ، ويعترف بجرائمه ويتوسل باسم المسيح طالبا المغفرة من الحاضرين وسط دهشتهم . ولم يدرك أحد سوى أبوه القصد الكامل من هذه الايماءة ! « هنا ندرك آثار العناية الالهية » ، ثم يأمر ضابط الشرطة بالتنحنى جانبا حتى يحدث القانون الحق (الالهى) أثره على الروح . وهذه لمسة من اللمسات التى تميزت بها بصيرة تولستوى .

ولو أردنا الاهتمام الى مثل آخر يستطاع مقارنته « بقوة الظلمات » فعلى أن نتأمل مسرحيات سينج(*) اذ تعكس مسرحيته ثمار التنور - فقد كتبت بعد ثلاث سنوات فقط فيما بعد بمناسبة احتفالية بعيد الميلاد أقيمت فى ضيعته بياسنايا بوليانا وبان فيها آثار اطلاعه على مسرحيات مولير وجوجول وربما أيضا بومارشيه . ولعلها تعد نظيرة لأساطير الغناء(**) فى نورمبرج لفاجنر . فهى تمثل رحلته القصيرة الوحيدة فى عالم المرح . اذ ساعدت الجمهور الغفيرة ممن اشتركوا فى أدوار هذه المسرحية ، وأيضا صخب المؤامرات والمؤثرات المسرحية والسخرية المرحية من تحضير الأرواح فى جعل المسرحية تبدو وكأن مؤلفها هو أوستروفسكى (المؤلف الدرامى الروسى) أو جورج برنارد شو . ولقد عرفنا من آليمرمود أن تولستوى قد رغب اتصاف من يؤدون دور الفلاحين فى هذه المسرحية بالجدية . غير أن جو المسرحية كان مشحونا بالاضحاك وربما كانت هذه هى المرة الأولى التى توارى فيها دور الباحث عن الحقيقة (يعنى تولستوى) . ويعكس العمل جو المرح فى ذلك الفصل من السنة على غرار ما يحدث فى الليلة الثانية عشرة لشكسبير ، والحرص على طابع عمل فنى كتب خصيصا

لمجموعة (أنتيم) من المتفرجين . وبعد العرض الأول الذى أقيم فى ضيعة تولستوى حققت المسرحية نجاحا شعبيا منقطع النظير ، وعرضت عرضا متألعا فى حضرة القيصر وقام بالأداء مجموعة من الهواة الأرستقراط .

وكم كنت أتوق للافاضة فى الكلام عن مسرحية اللجنة الحية ، وهى دراما جهيمة رائعة مثل الكير من كتابات تولستوى ودوستويفسكى ، ولقد استندت على قضية حقيقية عرضت فى المحاكم . وكتب شو عن تولستوى : « من بين جميع الفنانين الدراميين يتميز تولستوى بالقدرة على الفتك عندما يشاء ذلك . . . » ، وبمقدورنا أن نلاحظ فى اللجنة الحية تأييدا جليا لما كان شو يعنيه . اذ تتماثل روح هذه المسرحية ، بل وتقنياتها هى وأسلوب الكاتب السويدي سترندبرج . بيد أن الحديث الوافى عن هذه المسرحية يتطلب تخصيص مقال مستقل عن تولستوى الدرامى .

وأخيرا نصل الى العمل غير المكتمل والشديد التناقض « النور الذى أضياء الظلمات » وهناك حكاية مشهورة تقول : ان مولير قلبه سخر من وساوسه فى مسرحية المريض بالوهم (*) وتندر باقتراب موته عندما مزج على نحو ساخر بين الحقيقة والوهم ، وأقدم تولستوى على خطوة أقسى ، ففى مأساته الأخيرة التى لم تكتمل ، عرض على الجماهير سبخريته واتهامه لأعظم معتقداته فلسفية . وعلى حد قول جورج برنارد شو لقد جعل « لمساته القاتلة ترتد اليه فى صورة انتحارية » . فلقد حطم نيقولاس ايفانوفتش سارينتسيف حياته وحياة أكبر محبيه عندما سعى لتحقيق برنامج المسيحية على طريقة تولستوى والفوضى التولستوية ، كما أنه لم يصور نفسه كقديس زاهد . فلقد عمده تولستوى الى نهج صادق لا يرحم لبيان جهل الانسان وأناويته التى قلبه تلهم أحله الأنبياء من أرباب القلوب المتحجرة ممن يعتقدون أن الروح قلب بعثهم لهداية البشر ، وثمة مشاهد لا بد أن يكون تولستوى قلب كتبها وهو فى حالة توجع روحى . فلقد طالبت الأميرة شيريمشانوف من سارينتسيف انقاذ ابنها ، وكان على وشك أن يجلد لاتهامه باتباع مذهب سارينتسيف الداعى الى السلام والابتعاد عن العنف .

الأميرة - اننى أطلب منك ما يأتى : انهم سيودعونه الاصلاحية .
وليس بمقدورى تحمل ذلك . وأنت المسئول . . أنت أنت !

س - لسيت أنسا . ان هذه ارادة الله . والله يعلم مدى اشفاقي عليك . وعليك ألا تقف فى سبيل ارادة الله . انه يختبرك : فتحمل ذلك بقلب راض بمشيئة الله .

الأميرة - لا أستطيع التحمل بقلب راض • فابنى هو كل شىء فى العالم • وأنت الذى انتزعتنى منى ، ودمرت حياتى • ليس بمقدورى تقبل ذلك بهمس •

وفى النهاية تقتل الأميرة سارثينيسيف الذى يشعر عند موته بعدم اليقين من صحة هل شاء الله حقاً أن يكون خادماً له •

لقد كان صوت العدالة القابع داخل وجدان تولستوى هو الذى أضفى على المسرحية قوتها العارمة • فلقد قدم القضية المناهضة لمذهبه باقناع بعيد عن الحذر • ففى المحاورات التى دارت بين سارثينيسيف وزوجته (ولعلها صدى حرقى لمحاورات دارت بين الكاتب والكونتيسة تولستوى) كانت ماري الأكثر اقناعاً ، وإن وجب فهم معتقدات تولستوى من خلالها كما يبين من ابتعادها عن المعقول أو روحها العبثية « ، ونحن نلاحظ فى مسرحية « النور الذى أضىء الظلمات » ، كما حدث قبل ذلك فى اللوحات التى رسمها رمبرانت لنفسه فى أواخر حياته الفنانين وهما يحاولان التزام الصدق الكامل فى التعبير عن نفسيهما • ولم يبد تولستوى فى أى مقام آخر أكثر كشفاً لنفسه •

ولكن كيف استطاعت منجزات تولستوى كمؤلف مسرحى أن تتوافق هى وصورة الملحمية والرواى المعارض للدرامية ؟ لا توجد اجابة وافية تماماً ، ولكن ثمة تلميحا يكمن فى الاضطراب ذاته للحجج التى أوردها تولستوى فى كتابه شكسبير والدراما • ففى هذا الكتاب الأخير يصرح تولستوى بأن الدراما « هى أهم مجال من مجالات الفن » • ويحتمل أن يعكس هذا القول استنكار تولستوى لماضيه كمؤلف للرواية ، ولكنه ليس مؤكداً ، فلكى يغزو المسرح جديراً بهذه المرتبة الرفيعة يتعين عليه أن يساعد على تعزيز الوعي الدينى ، ويعاود توكيد أصوله اليونانية والوسيطه • ففى نظر تولستوى ، « جوهر الدراما دينى » • وإذا توسعنا فى مدلول هذه الكلمة وجعلناها تضم الدفء عن الحياة الأفضل والأخلاقيات الأصديق سيكون بمقدورنا أن ندرك كم يناسب هذا التعريف تماماً الممارسة الأدبية لتولستوى ، فلقد سخر مسرحياته لتنفيذ برنامجه الدينى والاجتماعى ، بلا تمويه أو قناع • وهذا البرنامج مضمون فى روايات تولستوى ، ولكنه محتجب جزئياً فى العمل الفنى • أما فى المسرحيات - كما حدث فى تلك الاعلانات أو لوحات الاعلانات التى زين بها برخت (وهو من أتباع مذهب تولستوى) - مسرحه ، فإن الرسالة قد ضخمت حتى يسمعا العالم الأطرش •

وما جاء صمنا هما ليس لما ظن أورويل وأجمله في « خلاف بين الاتجاهات الدينية الانسانية والاتجاهات تجاه الحياة » (٣) ، ولكنه - بالأحرى - خلاف بين معتقدات تولستوى في فترة نضجه ونظرته الى المبدعات التي أبدعها في الماضي . فلقد أنكر رواياته اعتقادا منه بأن الدعوة التربوية يجب أن تتخذ الصدارة على كل مسألة أخرى عداها . غير أنه يعرف أن « الحرب والسلام » وأنا كاريننا والحكايات العظيمة قادرة على البقاء مرتفعة الهامة . وهكذا ارتاح الى النزعات الأخلاقية السافرة في مسرحياته الأساسية وتمادى في الدعوة لها الى حد قوله ان شكسبير قد أساء المهمة الصحيحة للدراما ، ومسخها ، أما لماذا يختص الكاتب الدرامي بمسئولية الدعوة الأخلاقية والارشاد في الحياة فمسألة رفض تولستوى الكشف عنها . فلقد أدت محاولته العتيدة لفرض مبدأ الوحدة على حياته الى الزعم بأنه عندما قام بدور القنفذ ، فانه عرض أشياء كثيرة للخطر .

ولكن علينا ألا نقع في أحبولته . فليس بمقدور عملية تشريحية واحدة لعبقرية تولستوى التوفيق الكامل بين الانسان الذي شعر بالملقث نحو شكسبير ووصم دور المسرح بأنها دور للافساد ، وبين مؤلف احدى الكوميديات اللامعة ودرامتين تراجيديتين من الدرجة الأولى على أقل تقدير ، وتضمنت جميع هذه الأعمال آثارا دالة على الدراسة الوثيقة للتقنية الدرامية . وما باستطاعتنا قوله هو أنه عندما اختار هوميروس في مقابل شكسبير فانه عبر عن الروح التي سيطرت على روح حياته وفنه .

واختلف تولستوى عن دوستويفسكى الذي تعلم الكثير من المسرح ، ولكنه لم يؤلف أية مسرحيات (ما عدا عددا من شذرات الأشعار التي ألفها في مرحلة المراهقة) . فقد ألف تولستوى روايات ودرامات ولكنه أقام فاصلا دقيقا بين النوعين . ومع هذا فقد حقق أعظم ما حدث من المحاولات حلت وشمولا لادخال مؤثرات من الملحمة في الرواية النثرية . وجاءت المواجهة بين هوميروس وشكسبير في مقاله الأخير - من ناحية - كدفاع عن الرواية التولستوية . ومن ناحية أخرى ، كتعويزة لأحد عبثة السحرة ومحاوله لتدعيم خلاصه . وفي ذات الوقت لجو آثار السحر الذي حققته تعازيمه التي لا تضاهي في الماضي .

والى اللقاء في الجزء الثاني

اقراء فى هذه السلسلة

برتراند رسل	احلام الاعلام وقصص اخرى
ى . رادونسكايا	الالكترونيات والحياة الحديثة
الدس مكسلى	نقطة مقابل نقطة
ت . و . فريمان	الجغرافيا فى مائة عام
رايموند وليامز	الثقافة والمجتمع
ر . ج . فوربس	تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)
ليسترديل راى	الأرض الغامضة
والتر الن	الرواية الانجليزية
لويس فارجاس	المرشد الى فن المسرح
فرانسوا دوماس	آلهة مصر
د . قدرى حفى وآخرون	الانسان المصرى على الشاشة
اولج فولكف	القاهرة مدينة الف ليلة وليلة
هاشم النحاس	الهوية القومية فى السينما العربية
ديفيد وليام ماكداول	مجموعات النقود
عزيز الشوان	الموسيقى - تعبير نغمى - ومنطق
د . محسن جاسم الموسوى	عصر الرواية - مقال فى النوع الأدبى
اشراف س . بى . كوكس	ديلان توماس
جون لويس	الانسان ذلك الكائن الفريد
جول ويست	الرواية الحديثة
د . عبد المعطى شعراوى	المسرح المصرى المعاصر
أنور المعداوى	على محمود طه
بيل شول وأدنبيت	القوة النفسية للآهرام
د . صفاء خلوصى	فن الترجمة
رالف ثى ماتسلو	تولستوى
فيكتور برومبير	ستندال

رسائل واحاديث من المنفى	فيكتور هوجو
الجزء والكل (معاومات في مضممار	فيرنر هيزنبرج
الفيزياء الذرية)	
التراث الغامض ماركس والماركسيون	سدنى هوك
فن الادب الروائى عند تولستوى	ف . ع . ادينكوف
ادب الاطفال	هادى نعمان الهيتى
احمد حسن الزيات	د . نعمة رحيم العزاوى
اعلام العرب فى الكيمياء	د . فاضل احمد الطائى
فكرة المسرح	جلال العشرى
الجحيم	هنرى باربوس
صنع القرار السياسى	السيد عليوة
التطور الحضارى للانسان	جاكوب بروثوفسكى
هل نستطيع تعليم الاخلاق للأطفال ؟	د . روجر ستروجران
تربية الدواجن	كاتى ثير
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	ا . سبنسر
الفصل والطب	د . ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء	
مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤	د . لينوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السفنة	د . جون شندلر
الصحافة	بيير البير
اثر الكوميديا الالهية لدانتى فى الفن	
التشكيلى	الدكتور غبريال وهبة
الادب الروسى قبل الثورة البلشفية	
وبعدها	د . رمسيس عوض
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	د . محمد نعمان جلال
الفكر الاوروبى الحديث (٤ ج)	فرانكلين ل . باومر
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى	شوكت الربيعى
١٨٨٥ - ١٩٨٥	
التنشئة الاسرية والابناء الصغار	د . محيى الدين احمد حسين

تأليف : ج . دادلى اندرو	نظريات الفيلم الكبرى
جوزيف كونراد	مختارات من الأدب القصصى
د . جوهان دروشنر	الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد؟
طائفة من العلماء الأمريكىين	حرب الفضاء
د . السيد عليزة	ادارة الصراعات الدولية
د . مصطفى هنائى	الميكروكمبيوتر
صبرى الفضل	مختارات من الأدب اليابانى
فرانكلين ل . باومر	الفكر الأوروبى الحديث ٢ ج
جابريل باير	تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة
انطونى دى كرمبىنى	اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة
دوايت سوين	كتابة السيناريو للسينما
زافيلسكى ف . س	الزمن وقياسه
ابراهيم القرضاوى	أجهزة تكييف الهواء
بيتر رداى	الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى
جوزيف داهموس	سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى
س . م بورا	التجربة اليونانية
د . عاصم محمد رزق	مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية
رونالد د . سمبسون	العلم والطلاب والمدارس
ونورمان د . اندرسون	الشارع المصرى والفكر
د . انور عبد الملك	حوار حول التنمية الاقتصادية
ولت وتيمان روستو	تبسيط الكيمياء
فريد . س . هيس	العادات والتقاليد المصرية
جون بوركهسارت	التذوق السينمائى
آلان كاسبيار	التخطيط السياحى
سامى عبد المعطى	البذور الكونية
فريد هويل	
شاندرا يكراماسينج	دراما الشاشة (٢ ج)
حسين حلمى المهندس	الهيرويين والايدز
روى روبرتسون	صور افريقية
دوركاس ماكلينتوك	نجيب محفوظ على الشاشة
هاشم النحاس	

د . محمود سرى طه
 بيتر لورى
 بريس فيدوروفيتش سيرجيف
 ويليام بينز
 ديفيد الدرتون
 احمد محمد الشنوانى
 جمعها : جون ر . بورر
 وملتون جولدينجر
 ارنولد توينبى
 د . صالح رضا
 م . ه . كنج وآخرون
 جورج جاموف
 د . السيد طه أبو سديرة
 جاليليو جاليليه
 اريك موريس وآلان هو
 سيريل الدريد
 آرثر كيسكلر
 د . احمد حمدي محمود
 احمد رضا
 اسامة أمين الخولى
 توماس ١٠ هاريس
 مجموعة من الباحثين
 روى أرمز
 ناجاي متشيرو
 بول هاريسون
 ميخائيل ألبى ، جيمس لفلوك
 فيكتور مورجان
 اعداد محمد كمال اسماعيل
 الفردوسى الطوسى
 بيرتون بورتر
 محمد فؤاد ، كوبريلى

الكمبيوتر فى مجالات الحياة
 المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية
 وظائف الأعضاء من الألف الى الياء
 الهندسة الوراثية
 تربية اسماك الزينة
 كتب غيرت الفكر الانسانى (٣ ج)
 الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)
 الفكر التاريخى عند الاغريق
 قضايا وملاح فى الفن التشكيل المعاصر
 التغذية فى البلدان النامية
 بداية بلا نهاية
 الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية
 حوار حول النظامين الرئيسيين
 للكون
 الارهاب
 اخناتون
 القبيلة الثالثة عشرة
 الفلسفة وقضايا العصر (ج)
 الاساطير الاغريقية والرومانية
 تاريخ العلم والتكنولوجيا
 التوافق النفسى
 الدليل الببليوجرافى
 لغة الصورة
 الثورة الاصلاحية فى اليابان
 العالم الثالث غدا
 الانتقراض الكبير
 تاريخ النقود
 التحليل والتوزيع الاوركستراالى
 الشاهنامه (٢ ج)
 الحياة الكريمة (٢ ج)
 قيام الدولة العثمانية

عن النقد السينمائي الأمريكي	ادوارد ميرى
ترانيم زرادشت	اختيار / د. فيليب عطية
السينما العربية	اعداد / موني براج وآخرون
دليل تنظيم المتاحف	آدامز فيليب
سقوط المطر وقصص اخرى	نادين جورديمر وآخرون
جماليات فن الاخراج	زيجمونت هبتر
التاريخ من شتى جوانبه (٣ ج)	ستيفن اوزمنت
الحملة الصليبية الاولى	جوناثان ريل سميث
التمثيل للسينما والتلفزيون	توني بار
العثمانيون فى اوربا	بول كولنر
صناع الخلود	موريس بيربراير
الكنائس القبطية القديمة فى مصر (٢ ج) ألفريد ج. بتلر	رودريجو فارتىما
رحلات فارتىما	فانس بكارد
انهم يصنعون البشر ٢ ج	اختيار / د. رفيق الصبان
فى النقد السينمائى الفرنسى	بيتر نيكوللز
السينما الخيالية	برتراند راصل
السلطة والفرد	بينارد دودج
الازهر فى الف عام	ريتشارد شاخ
رواد الفلسفة الحديثة	ناصر خسرو علوى
سفر نامه	نفتالى لويس
مصر الرومانية	كتاب التاريخ فى مصر القرن التاسع عشر جاك كرابس جونيور
الاتصال والهيمنة الثقافية	هربرت شيلر
مختارات من الآداب الآسيوية	اختيار / صبرى الفضل

أحمد محمد الشنواني	كتب غيرت الفكر الانساني (٣ ج)
اسحق عظيموف	الشموس المتفجرة
لوريتو تود	مدخل الى علم اللغة
اعداد / سوريال عبد الملك	حديث النهر
د . ابرار كريم الله	من هم القطار
اعداد / جابر محمد الجزار	ماستريخت
هـ ج . ولز	معالم تاريخ الانسانية ٤ ج
ستيفن رانسيمان	الحمالات الصليبية
جوستاف جرونيباوم	حضارة الاسلام
ريتشارد ف . بيرتون	رحلة بيرتون ٣ ج
آدم منز	الحضارة الاسلامية
أرنولد جزل	الطفل ٢ ج
بادى اونيمود	افريقيا الطريق الآخر
برنسلو مالمينوفسكى	السحر والعلم والدين
جلال عبد الفتاح	الكون . ذلك المجهول
محمد زينهم	تكنولوجيا فن الزجاج
مارتن فان كريفلد	حرب المستقبل
سوندارى	الفلسفة الجوهرية
فرانسيس ج . برجين	الاعلام التطبيقي

تطلب كتب هذه السلسلة من :

- • باعة الصحف
- • مكتبة الهيئة
- • المعرض الدائم للكتاب بمقر الهيئة
- • منافذ التوزيع في أماكن وفروع الثقافة الجماهيرية وهي
كما يلي :

— الوادي الجديد •• الداخلة والخارجة •

— البحيرة •

— المنيا •

— مميّاط •

— فارسكور •

— القليوبية (بنها) •

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٠٥٢ / ٦٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4515 — 7

تليجرام



فواصل في بحر الكتب

تليجرام

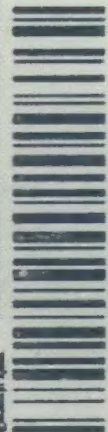


سور الزكية

يحتل تولستوى ودوستويفسكى مكانة رفيعة فى ذروة
الرواية الطويلة باجماع أهل الرأى من الملمين بتراث
الأدب والفكر. وشخصيتهما جديرة بالبحث، وفكرهما
زاهر بالنبؤات التى كان من بينها نبؤة الثورة البلشفية
وما تعرضت له روسيا من آثارها. وقد حظى هذا الكتاب
بالكثير من ثناء النقاد، وترجم إلى عدة لغات أجنبية
وأعيد طبعه جملة مرات.

تولستوى (ليون) ١٨٢٨ - ١٩١٠
صورة الغلاف - من رسم جوردون روسى

Bibliotheca Alexandrina



0543922



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٨٠ قرشاً